This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

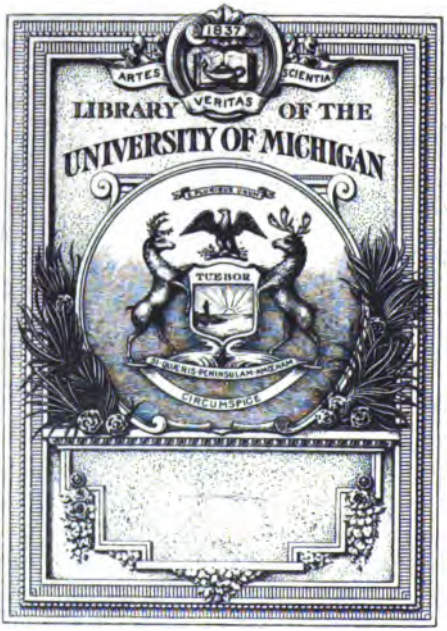
+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

A 415827

I C 12 (1-5)


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

850.9
A1
v.63

1) Carzato Carmelo. Una nuova proposta sulla questione della "Matelda".

2) Osservatorio centrale del Real Collegio Carlo Alberto in Moncalieri. Annuario storico meteorologico italiano, redatto dal P. Giuseppe Boffito. B.a

3) Benivieni Girolamo. Dialogo di Antonio Manetti . . .

4) Cocchia E. Il pensiero critico di Francesco de Sanctis nell'arte e nella politica

5) Canevazzi Gio. Papa Clemente IX poeta.

6) Rillo Nicola. Il primo centenario di Gius. Parini

7) Zenatti Albino. Per la critica storica

8) Poesie (Sedici) erotiche italiane estratte da codici dei secoli XIV.° e XV.°

1

Dott. CARMELO CAZZATO

UNA NUOVA PROPOSTA

SULLA QUESTIONE

DELLA "MATELDA,,

DANTE. *Purg.* XXVIII-XXXIII

CITTÀ DI CASTELLO
TIPOGRAFIA DELLO STABILIMENTO S. LAPI

1900

Dott. CARMELO CAZZATO

UNA NUOVA PROPOSTA

SULLA QUESTIONE

DELLA "MATELDA„

DANTE, *Purg.* XXVIII-XXXIII

CITTÀ DI CASTELLO
TIPOGRAFIA DELLO STABILIMENTO S. LAPI

1900

PROPRIETÀ LETTERARIA

AL

Cav. VINCENZO INGLETTI

CON ANIMO GRATO

LIB. COM.
LIBERMA
JUL 1928
17636

Cap. I.

Si presenta la questione indicando le nuove fonti

Dopo tanti e tanti studi, conferenze e ricerche, dopo che "intorno a questa Matelda, più che per l'antica Elena, s'è combattuto dai chiosatori e dai critici „[1] sembrerà certo ridicolo o, per lo meno, superfluo il venir fuori con una nuova proposta.

Lo so: tuttavia il pensar che questa sfiducia di poter riuscire una volta a buon porto è stata per parecchio tempo anche nell'animo mio e poi è scomparsa, l'osservare che essa dipende in gran parte dall'indole dei lavori usciti in luce sull'argomento e quindi dallo stato stesso della questione, condannata a rimanere eternamente *sub judice*,[2] mi dà coraggio a farmi innanzi.

E, se alcuno alzasse con indifferenza o, peggio, con disprezzo le spalle, io non dovrei fare altro che trasportarlo in mezzo ai numerosi disputanti, e farlo assistere alla curiosissima scena di tante donne, che s'accapigliano, si danno gomitate e urtoni per collocarsi ciascuna

[1] Poletto, *Dizionario Dantesco. Matelda*; Siena, 1886.
[2] D'Ovidio, *N. A.*, maggio 1897.

pessimum „, sforzandosi a far credere che la questione, come non esistè per gli antichi, così non deve esistere per i moderni!

Comunque, il terreno, con buona loro pace, è oramai tutto minato e nessuno vi può passare ad occhi chiusi, nemmeno loro stessi che affettano tanta noncuranza. Nè può dirsi che i dubbi sian posti innanzi per esercizio di retorica o per rabbia partigiana,[1] perchè molti son fortissimi e convincenti. Ed è curioso vedere che alcuni studiosi se ne convincono realmente, ma poi, scrollando il capo: Possibile! esclamano, gli antichi non se ne accorsero!? — come se fosse il primo granchio a secco preso dagli antichi nella critica dantesca.[2]

---

[1] G. M. Cornoldi, *La Divina Commedia di Dante Alighieri col Commento di G. M. C.;* Roma, Tip. A. Bofani, 1888 "al nostri giorni in cui si combatte la sovranità temporale dei Papa, cotesta interpretazione, *senza ragione soda* viene reietta „.

[2] L'argomento più forte dei difensori di Matilde di Canossa è l'autorità degli antichi, che ha attratti anche uomini, che ci meravigliamo di trovare qui, come il Settembrini (*Lez. di lett. it.*). Ma è facile osservare che gli antichi si occupavano quasi esclusivamente dell'allegoria e davano alla storia un'importanza molto secondaria. Si sa che la critica moderna ha dovuto, si può dire, rifar tutta la letteratura dantesca, e in alcuni punti, con tutta l'autorità degli antichi, ha dovuto stringersi nelle spalle e confessare di non saperne nulla. Non deve ascriversi p. es. a loro colpa che vi sia una questione di *Beatrice* e un'altra sulla *Pia senese?* (cfr. Casini, *Purg.*, V); nel *Purg.*, VII, 104 (cfr. Casini) sbagliarono sul *principe che ha sì benigno aspetto*; *id.*, *id.*, 129 non videro bene chi erano *Beatrice e Margherita* (cfr. F. Mercuri nel *Giornale arcadico*, anno 1842, vol. XCIII, pag. 209-216 — Casini, *Comm.*); *id.* XVIII, 118 che ne seppero dell'*Abate di S. Zeno?* (cfr. Casini, Poletto, *Comm.*); vedi anche la questione su *Vitaliano*, *Inf.*, XVII, 68 (cfr. Morpurgo, *I prestatori di denaro al tempo di Dante nel D. a Padova*, pag. 213 e segg. — Casini, *id.*); vedi anche *Gaia*, *Purg.*, XVI, 140 (cfr. Casini, *id.*). Per essi quindi una questione della Matelda naturalmente non dovea esistere, una volta che avevano in casa propria una donna illustre chiamata così (v. appresso Cap. V, in fine); e non cercarono più oltre. Nè questa è nostra supposizione; ma lo dice francamente un di loro il Da Buti (*Comm.*, tomo II, pag. 674) "*non affermo però che fosse intenzione dell'autore, nè che si possa provare per lo testo .... se non che la chiama Matelda* „. — La scelta di Matilde di Canossa è stata confutata dallo Scartazzini (v. cit. seguente). Vedi anche D'Ovidio (*loc. cit.*).

La tempesta dunque s'è scatenata relativamente tardi (dopo il sec. XVII); ma in cambio s'è allargata tanto da produrre un vero *caos*.

Si guardi un po'.

Chi crede inutile far ricerche storiche; Matelda è un puro simbolo (*Br. B.*, *Barelli*, *Grieben*, *Kraus*, ecc.). Chi dice strano il non badare al punto di partenza tanto evidente e semplice, qual'è il sogno o visione di Lia (*Ott.*, *Talice di Ricaldone*, *Bastiani*, ecc.). Chi dichiara *empio* e *giacobino* lo scostarsi dal castello di Canossa, a cui rimangono attaccati anche tutti quelli che si lasciano trarre dal nome (*Lan.*, *An. Fior.*, *Post. Cass.*, *Petr. Dant.*, *Falso Boc.*, *Benv. Ramb.*, *Buti*, *Land.*, *Vell.*, *Dan.*, *Vol.*, *Lomb.*, *Portir.*, *Pogg.*, *Biag.*, *Wagn.*, *Borg.*, *Tom.*, *Andr.*, *Triss.*, *Bennass.*, *Franc.*, *Kanneg.*, *Filal.*, *Blanc*, *Krig.*, *Ozan.*, *Aroux*, *Ratisb.*, *Longf.*, *v. Mijnd.*, *Salv. Betti*, *Mauro*, *Balbo* (*Vita di Dante*, pag. 16), *Franciosi*, *Selmi*, *Settembrini*, *Ambrosoli*, *Giul.*, *Graziani*, *Rossetti*, *Daniel*, *Bocci*, *Mariani*, *Casini*, *Poletto*, ecc.). Chi invece, alla caccia della bella donna, mette sossopra il lunario e il martirologio e va a parare nientemeno che in Germania, facendo la scoperta nuova che Matelda è un ricordo letterario (*Gaetani*, *Anonimo Napoletano*, *Trevisani*, *Lubin*, *Boehmer*, *Preger*, ecc.). Altri ride con commiserazione di tanti traviati, che van cercando i fichi d'India in Siberia, perchè Matelda è proprio una donna di Firenze, *amica personale*, *anzi innamorata* dell'Alighieri (*Göschel*, *Picchioni*, *Notter*, *Minich*, *Sante Bastiani*, *Scartazzini*, *Fornaciari*, *Borgognoni*, ecc.).[1]

Talchè, se si ha il buon volere di percorrere un do-

[1] Per tutte le notizie bibliografiche cfr. G. A. Scartazzini, *La Divina Commedia di Dante Alighieri riveduta nel testo e commentata*, [illegible], Brockhaus, 187[illegible]. — *La Matelda di Dante* [illegible] XXVIII e segg. del *Purg.*, vol. II, pag. 595. [illegible]

Po l'altro gli scritti di questi autori, misericordia! non se ne può cavare un costrutto; ciò che uno afferma recisamente, un altro nega con pari certezza. Si trova, insomma, un lavoro di demolizione scambievole, che, se riesce a mettere molte cose a posto, rivela per altro tutte le angolosità, tutti i punti neri della questione, e crea spesso delle situazioni false. Il povero studioso si trova come in un ufficio di giornale, dove giungono notizie da un campo di battaglia, in cui lottano parecchi eserciti e ciascuno crede d'aver vinto, mentre si sta ancora combattendo.

Il singolare dunque della questione è che si è andati non solo per parecchie vie, ma opposte, e, quel ch'è più, ciascuna, come si vede, è stata aperta e battuta da uomini valenti. A chi creder di loro? D'un principio d'unificazione, d'uno dei soliti mezzi termini non si può evidentemente parlare; ma il partito più logico è, come dicevo, trar profitto di tutti e non credere a nessuno.

II.

Quanto a me, non ho certo la pretensione d'aver trovato il nascosto bandolo, temo anzi d'aver imbrogliata molto di più la matassa; ma devo dire che, quando lessi, dopo gli altri lavori speciali, quell'accurato riassunto di tutti, fatto dallo Scartazzini,[1] e mi raccolsi in me stesso per sentire qual convinzione ne fosse rimasta, non mi potei raccapezzare. Invano cercavo la Matelda, quale mi ricordavo d'aver vista uscita dal pennello di D., invano cercavo il suo sorriso celestiale d'innamorata, invano tentava di spiegare quale arcano il Poeta le avesse messo intorno. Ognuna delle proposte mi appariva imbellettata

[1] *Op. cit., loc. cit.*

e truccata alla Matelda, non lei appunto. E dire che eran tante e diverse: esotiche figure di monache, minacciose guerriere, donnine ecc.... Tanto elastica è dunque questa figura! dicea tra me. Possibile, che sia uscita dalla penna di D., che con una sola parola ti fissa e ti fa giganteggiare innanzi un personaggio!?...

Tanto più c'è da meravigliarsi, che il Poeta in essa fa rilevare certe circostanze, torna con insistenza su certi epiteti, che non devono trascurarsi e si possono anzi pigliare come note caratteristiche.

Certo, nessuna storia pietosa ci racconta di lei, come fa per Francesca, per Piccarda, per la Pia; ma invece si trattiene con effusione sul suo aspetto esterno e cerca di delineare tutte le sue movenze, cosa che non fa con nessun'altra. Non limita la bellezza di lei a gli occhi e alla fronte; ma ci lascia intravedere tutta la sua persona, non tanto per la descrizione diretta che ne fa, ma perchè non sa trovare altre immagini per presentarcela, che le pagane e plastiche di Proserpina, di Venere, delle Ninfe.

***

Chi ha letto pur una volta la *Divina Commedia* non può dimenticare la geniale figura, tanto più che non si trova collocata tra le tenebre e le bestemmie dell'Inferno, come solitaria ginestra, nè tra le meste preghiere del Purgatorio coperta ancora delle ultime scorie della colpa; ma nel luogo, in cui l'umana fantasia ha raccolto tutto quanto di bello poteva scorgere nel mondo.

Ci troviamo, infatti, nel punto più alto della terra, in uno spiazzo sulla cima d'un monte, donde il cielo è più limpido e perpetuamente sereno. *Una divina foresta tempera agli occhi* il sole or ora sorto. Vaghi uccelletti con *piena letizia* accolgono il nuovo giorno e le lievi aure del mattino ne portano i loro gorgheggi misti allo stormir

delle foglie. *Gialli e vermigli fioretti* pingono il terreno, che *olezza da ogni parte*. È il Paradiso terrestre. Estatico s'avanza *lento lento* il Poeta, finchè non è impedito da un limpido ruscello, che scende *vêr sinistra*, piegando l'erba della sua riva.

Ecco il fondo del quadro; or guardate che incanto:

e là m'apparve, sì com'egli appare
subitamente cosa che disvia
per maraviglia tutt'altro pensare,
una donna soletta, che si gia
cantando ed iscegliendo fior da fiore,
ond'era pinta tutta la sua via.
"Deh, bella donna, ch'ai raggi d'amore
ti scaldi, s'io vo' credere ai sembianti
che soglion esser testimon del core,
vegnati voglia di trarreti avanti,
diss'io a lei, verso questa riviera,
tanto ch'io possa intender che tu canti.
Tu mi fai rimembrar, dove e qual era
Proserpina nel tempo, che perdette
la madre lei, ed ella primavera „.
Come si volge, con le piante strette
a terra ed intra sè, donna che balli,
e piede innanzi piede a pena mette,
volsesi in sui vermigli ed in sui gialli
fioretti verso me, non altrimenti
che vergine, che gli occhi onesti avvalli:
e fece i preghi miei esser contenti,
sì appressando sè, che il dolce suono
veniva a me co' suoi intendimenti.
Tosto che fu là dove l'erbe sono
bagnate già dall'onde del bel fiume,
di levar gli occhi suoi mi fece dono:
non credo che splendesse tanto lume
sotto le ciglia a Venere trafitta
dal figlio, fuor di tutto suo costume.
Ella ridea dall'altra riva, dritta
trattando più color con le sue mani
che l'alta terra senza seme gitta.
(*Purg.*, XXVIII, 37-69)

.... alla bella donna tornai il viso.
(*id. id.*, 148)

Cantando come donna innamorata,
continuò col fin di sue parole:
" *Beati, quorum tecta sunt peccata* „.
E come ninfe che si givan sole
per le selvatiche ombre, disiando
qual di veder, qual di fuggir lo sole,
allor si mosse contra il fiume, andando
su per la riva, ed io pari di lei,
picciol passo con picciol seguitando.
(*id.*, XXIX, 1-9)

..... sen giva
sopr'esso l'acqua, lieve come spola.
(*id.*, XXXI, 95-96)

La bella donna.... (*id. id.*, 100)

La bella donna.... (*id.*, XXXII, 28)

.... quella pia (*id. id.*, 82)

La bella donna.... (*id.*, XXXIII, 121)

Com'anima gentil che non fa scusa,
ma fa sua voglia della voglia altrui,
tosto ch'ell'è per segno fuor dischiusa;
così, poi che da essa preso fui,
la *bella donna* mossesi, ed a Stazio
donnescamente disse: " Vien con lui „.
(*id. id.*, 130-135).

Io non so quale figura muliebre si sia disegnata nelle menti di quanti han letto questi versi; non so se D. si mostri più affascinato e si trattenga con più simpatia di arte innanzi ad altro personaggio. A me pare che tutto quello, che la natura o l'arte ci ha dato di più bello, venga a sorriderci sull'eccelso ed ultimo gradino dell'umano, oltre il quale un'altra bellezza incomincia, quanto più grande altrettanto incomprensibile.

Ora, quale donna potea destare tanto entusiasmo nel Poeta? In quale potea egli scorgere tanta delicata e affascinante bellezza? A quale potea mettere, come fondo di scena, il Paradiso terrestre?

Si collochi a questo posto Matilde di Canossa, che morì vecchia di 69 anni (n. 1046, m. 1115) e che, per confessione dei suoi stessi paladini, figura nella storia come un tipo *d'amazzone, d'eroina;* si mettano le ignote monache di Germania o la regina moglie di Arrigo I (m. 968); si metta la fredda e vuota apparizione d'un puro simbolo, Dio buono! quanto si è lontani da Matelda![1]

***

Di più, il Poeta qui raffrena la sua corsa vertiginosa, trattenendosi, con esempio unico, per sei canti in uno stesso luogo; raccoglie tutte le sue forze, mette in mostra tutta la sua arte e cerca l'aiuto di tutte le muse. È giunto all'episodio culminante del suo Poema. Qui indato e rifatto contra la sua donna e sazia la *decenne sete*, qui è moncui egli ha *mosso passi tanti*, qui si raggiunge e quel che viene appresso non è che un premio, una conseguenza.[2] Or Matelda spiega a D. la natura di questo luogo e di quelle acque salutari, in cui egli riceve il battesimo, che gli schiude le porte del cielo. Matelda è quella proprio che ve lo attuffa, e la stessa Beatrice è pronta a cederle il posto. Sicchè il misterioso di questa donna non può negarsi che stia proprio qui, che nessuna di quante Matildi conta la storia può far tutto questo, o può avere tanta importanza nella *Divina Commedia*, special-

[1] Sembra strano che il Bartoli, il quale popola di tanti cavilli la letteratura dantesca, non ne trovi uno solo in questo punto e possa dire: "*Per me Matelda o è un personaggio puramente simbolico, o è la Contessa di Toscana, come hanno inteso tutti i commentatori antichi e moltissimi dei moderni*". — *St. della Lett. it.*, tomo VI, parte I, nota.

[2] Cfr. Poletto, *La Divina Commedia con commenti;* Roma-Tournay, tip. liturgica di S. Giovanni, Desclée, Lefebvre e comp., 1894. — *Inf.*, I, 121.

mente poi se si mette innanzi quella schiera di gentili, ma ignote fanciulle della *Vita Nuova*.

Ed è curioso che molti, per uscir dallo strettoio, furbamente tirano un velo sugli incarichi di Matelda e smezzano e guardano da un lato solo una figura, ch'è tanto complessa e policroma. Così si spiega come tante donne siano state ficcate a quel posto, puntellate d'argomenti speciosissimi; ma intanto innanzi a chi non "tratta i problemi danteschi come sciarade, ma sente la "necessità di conoscere a fondo la realtà dei fatti e "delle persone elaborata dalla fantasia del poeta, gli atti "e i pensieri e gli scritti del personaggio che dovran "determinare la sua postura e i suoi atteggiamenti nel "dramma divino„ [1] svaniscono le fredde figure delle principesse, delle monache, dei simboli, svaniscono le movenze civettuole delle donnine e resta il bisogno di cercare qualche altra persona, che risponda alle esigenze storiche, psicologiche, simboliche e artistiche insieme.

Or se ci collochiamo al luogo di Matelda e guardiamo la figura nella sua interezza, le fonti che ci appariscono più convenienti son le mistiche ed ecclesiastiche. Un mistero, infatti, una sacra funzione, un dramma liturgico, un battesimo, una risurrezione avviene alla cima del Purgatorio. [2] Ecclesiastico è tutto quello che sta intorno a lei. Se dunque si isola Matelda da questo ambiente, si brancica certo nel buio. Conviene invece ben determinare la parte che ella vi prende, e se gliel'ha assegnata D. di suo arbitrio, o se ha trovato questo tipo già bello e formato nella liturgia, negli usi ecclesiastici, nella comune opinione del tempo.

---

[1] D'Ovidio, *loc. cit.*
[2] Cfr. *Purg.* da c. XXVIII fino alla fine.

III.

Il lettore passi in esame le donne già proposte e si convincerà di più della ragionevolezza e necessità di queste fonti, a cui in sostanza tutti ricorrono nel determinare il significato allegorico di Matelda. Io lascio questa parte negativa completamente al suo gusto e alla sua sagacia, tanto più che egli trova tutto il materiale già raccolto e disposto con molto ordine dallo Scartazzini. [1]

Solo qui bisognerebbe prendere in esame la fonte che lo Scartazzini propugna e che si ritiene da parecchi la più attendibile ed è la più moderna, la *Vita Nuova*. Ma, in quanto noi verremo assodando, sono implicitamente contenuti gli argomenti, che condannano anche la *Vita Nuova*, a demolir la quale non vi è certo bisogno del piccone, specialmente dopo che lo Scartazzini l'ha presentata con tanta aria di pettegolezzo. Essa del resto ha già urtato contro quel noto canone della scolastica "*qui nimis probat, nihil probat*„ perchè ha fornite parecchie donne, e in ciascuna i suoi difensori han trovato con molta precisione delle somiglianze con Matelda. [2]

---

[1] *Op. cit.*

[2] Sono state scelte: "LA DONNA GENTILE„ che D. amò dopo la morte di B., proposta dal GÖSCHEL, che fu il primo a mettere in campo la *Vita Nuova (Jahrbücher der wissenschaftlichen Kritik*, 1842, II Band, Seite 95) riferendosi a *Vita Nuova*, § XXXVI e segg. e *Conv.*, Trat. II, cap. IX. Lo seguono: PICCHIONI (*La Divina Commedia illustrata da A. Kopisch ecc.*; Milano, 1846, Cap. VIII); FORNACIARI (*Studi su Dante ecc.*; Milano, Trevisini 1888, *La trilogia dantesca*) — "LA DONNA GIOVANE E DI GENTILE ASPETTO MOLTO„ (§ VIII) proposta dal MINICH (*Memorie dell' I. R. Ist. Veneto di scienze, lettere ed arti*, vol. X, anno 1861) — "MONNA VANNA„ (§ XXIV) prop. da S. BASTIANI (*La Matelda e lo Stazio nella Divina Commedia*, Napoli, 1865) — "LA DONNA DELLO SCHERMO (§ V e segg.) prop. dallo SCARTAZZINI (*op. cit.*) — "LA DONNA (che nome darle?...) del § XVII„ prop. dal BORGOGNONI (*La Matelda*, Lapi, Città di Castello, 1895).

Avrei anche il dovere di pigliare in esame gli scritti venuti in luce dopo la pubblicazione del commento dello Scartazzini; ma perderei molto tempo senza nessun profitto, potendo essi tutti entrare in sostanza nella classifica già fatta da lui.

Confesso anzi di non averne letti alcuni, sia perchè mi sono stati del tutto irreperibili, sia perchè ho rilevato, da recensioni o da altre notizie, che rinvangano i soliti argomenti già detti e ripetuti, per riuscire a delle *dichiarazioni di voto* (mi si perdoni la frase parlamentare) a favore d'una speciale opinione o d'una fonte. Veramente, se i plebisciti valessero anche in letteratura, sarebbe del tutto inutile scalmanarsi tanto e la nostra questione sarebbe già bella e decisa col trionfo.... (ahi!).... d'una vecchia ringiovanita e imbellettata. Ma lasciamo i plebisciti alla plebe.

Se poi qualche lavoro d'importanza mi fosse sfuggito, mi dispiacerebbe molto di non essermi potuto giovare della sua guida; non ne chiederei però scusa all'autore, sentendo ch'egli non ci avrebbe guadagnato nulla tra le mie rozze e non pratiche mani.

Cap. II.

A quale categoria di personaggi danteschi appartenga Matelda

Prima di vedere le qualità individuanti in Matelda, per procedere con logica e battere una via sicura, senza dar luogo a supposizioni, dobbiamo notare i suoi caratteri generali di somiglianza con gli altri personaggi danteschi.

Tutte le persone, che compariscono nella *Divina Commedia*, possono dividersi in tre categorie: 1ª le anime; 2ª quelli che si muovono esclusivamente per D., come Beatrice, Virgilio ecc.; 3ª quelli che hanno un ufficio fisso, che formano, in altri termini, il personale di servizio dei regni d'oltre tomba, come i demoni, gli angeli del Purgatorio, Catone ecc.

A quale appartiene Matelda?

I.

Che sia un'anima purgante è questione da non porre. Il fatto stesso che sta lì sola e che ha quella parte tanto

attiva con D. e con Stazio vieta di accomunarla con le anime, con cui non ha nulla di somigliante, non ricordi, non preghiere, non pene.

II.

È una guida?

Questa è l'opinione comune, e anche D. sembra dirlo: *quella pia.... che conducitrice fu de' miei passi lungo il fiume pria* (*Purg.*, XXXII, 83-84).

Eppure ci parrà strano il modo d'agire di Matelda, se la paragoniamo a quelli, che indiscutibilmente sono guide: Virgilio e S. Bernardo. Essi sono somigliantissimi nel loro ufficio. Dal verso: *chi per lungo silenzio parea fioco* (*Inf.*, I, 63) si deve argomentare, con alcuni interpetri, che D., mentre *rovinava in basso loco*, abbia non solo visto un'ombra, ma ne abbia intesa anche la voce, che lo incoraggiava. Altrimenti non si spiega il dirlo *fioco per lungo silenzio* e il subito rivolgersi a lui con tanta fiducia. Non si può d'altronde pensare che V., mentre D. era in tanto pericolo, sia apparso e rimasto lì, *come un piolo*. Egli dunque e S. Bernardo pigliano subito cura di dirigere il Poeta e specialmente, per acquistar credenza presso di lui, nominano Beatrice, dalla quale si dicono mandati.

> Io son Beatrice che ti faccio andare (*Inf.*, II).
> .... A terminar lo tuo desiro
>
> Mosse Beatrice me dal loco mio (*Par.*, XXXI).

E anche:

> Donna è gentil nel ciel, che si compiange
> Di questo impedimento, ov'io ti mando (*Inf.*, id.).
>
> E la Regina del cielo, ond'i' ardo
> Tutto d'amor, ne farà ogni grazia (*Par.*, id.).

Matelda invece sta lì, oltre la riva del fiume e, solo dopo ch'è stata invitata, s'avvicina ai poeti:

> Deh, Bella donna.... ecc.
> Vegnati voglia di trarreti avanti
> (*Purg.*, XXVIII, 45)

Ed ella sarebbe apparsa esclusivamente *per dare il ben venuto* a D. e annunziar prossimamente Beatrice e condurlo a lei? A me (*mutatis mutandis*) viene in mente Flegias, che sta oltre la riva d'Acheronte, e come quello per muoversi aspetta il segnale della fiammella, così ella aspetta d'esser chiamata.... C'è forse in questo un alto senso allegorico, [1] ma, comunque sia, il fatto è così: Matelda si dirige proprio a D. non perchè lo conosca, come vogliono i difensori della *Vita Nuova*, ma perchè da lui è *stata pregata*, e in fondo lo vede più innanzi degli altri.

> E tu, che sei dinanzi e mi pregasti,
> di s'altro vuoi udir.... (XXVIII, 81).

Proprio incontro di due conoscenti!!... come quello di Casella, di Nino Visconti??!...

Notate, essi dicono, che D. non le domanda il nome, com'è suo uso; vuol dire che già lo conosce; tanto vero che, quando Beatrice dirà: *prega Matelda che il ti dica* ecc., egli si rivolge a lei senz'altro. E siccome qui non gliela indica nessuno, deve naturalmente aver conosciuta la *bella donna* in terra. [2]

Bisogna notare però, che di nessuno dei personaggi della cima del Purgatorio egli vuol sapere il nome, e son tanti. D'altra parte, se si suppone per poco che Matelda non è un'anima, ma un custode, la cosa va da sè, perchè

---

[1] Vedi infatti che Catone, l'Angelo della porta del Purgatorio e Matelda devono esser pregati; gli angeli dei gironi vanno incontro ai poeti e li invitano a salire.

[2] Scartazzini, *op. cit.*, *loc. cit.*, § 8.

di nessun dei custodi D. vuol sapere il nome. Quando poi Beatrice, presenti le sette virtù, dirà: *prega M.* ecc., egli non può non rivolgersi alla *bella donna*, perchè si tratta della spiegazione d'un fenomeno del Paradiso terrestre e da lei avea avute tutte le altre simili spiegazioni. Le sette virtù del resto, descritte come esseri puramente simbolici,[1] non potevano avere certo quel nome.

***

Comunque, prescindiamo dal primo incontro ed ammettiamo tutto quanto i difensori della *Vita Nuova* vogliono, anzi rincariamo la dose, se fosse possibile.

Ammettiamo che " *Dante conobbe la Matelda della divina foresta quaggiù in terra prima che ella passasse a miglior vita* „ e che dal fare di lei " traluce qualche " cosa da non potersi paragonare che a passione amorosa; " quel fare ha l'aria d'esser *segno d'antica fiamma* „. " Si " amore! Non andrebbe lungi dal vero chi volesse espri- " mere il rapporto fra D., Matelda e Beatrice colla for- " mola: « *Matelda è l'amante di Dante nel Paradiso ter-* " *restre, Beatrice nel celeste* » „. Senti però, Beatrice, com'è bugiardo il tuo Poeta, che, alla presenza di questa *bella*, la quale occupa tanto il suo cuore, piange e dice di pentirsi d'aver rivolto lo sguardo ad altre donne che a te!...

Ammettiamo ancora che " *La Matelda del Paradiso terrestre è una compagna e amica confidente di Beatrice* „ e quindi " una iniziata nel secreto degli amori tra D. e " B., anzi ella è la mediatrice fra i due amanti, colei " che riceve per così dire il Poeta dalle mani di Virgi- " lio per consegnarlo a B. Dal canto suo B. mostra in " modo non equivoco che essa sta al giorno delle rela- " zioni fra D. e M. Si direbbe quasi che in ambedue

[1] Cfr. *Purg.*, XXIX, 121-132.

« le donne D. rivede due amanti, l'una delle quali ce- « dette in terra i suoi diritti all'amica ». [1] (Dove siamo, s'è lecito?...)

Con tutto questo l'incongruenza del modo d'agire di Matelda è condotta al massimo grado. Infatti, il Poeta, dopo che ha saputo da Virgilio che tra breve verranno gli *occhi belli* della sua donna, [2] mette il piede nel Paradiso terrestre con una preoccupazione, con un desiderio, con un'aspettativa tutta nuova, bramoso di *saziare la decenne sete*. Or Matelda non solo non gli va premurosa incontro, come fanno le altre guide inviate da Beatrice, e aspetta d'esser pregata, ma non lascia nemmeno intravedere alcuna aspettativa e si dilunga per più di mezzo canto ad esporre le leggi fisiche della cima del Purgatorio. Non nomina neppur velatamente Beatrice, e solo, quando incomincia il preludio della processione, si degna di dire: *frate mio, guarda ed ascolta*: parole povere e senza effetto, se le vogliamo riferire all'animo del Poeta, ed inutili, perchè egli tra breve se ne sarebbe accorto da sè. Io credo anzi che ella artisticamente faccia l'effetto d'una pausa a tanti preparativi e a tanta aspettativa.

Nè è lei che mena D. alla sua donna; ma son le virtù che dicono: *menrenti agli occhi suoi* ecc. [3] D. anzi in certe circostanze mostra di curarla meno di Virgilio. Quando, infatti, comparisce Beatrice, se Matelda fosse consapevole delle *relazioni personali* fra il Poeta e la sua donna, il *conosco i segni dell'antica fiamma* dovrebbe dirsi a lei, non a Virgilio, che in fondo è un estraneo. Non si vede dunque chiaro che, con l'ammettere questa guida

[1] Cfr. Scartazzini, *op. cit., loc. cit.*, § 7-8. Queste, egli dice, son le potentissime ragioni, che han costretto lui e gli altri a cercar la *Vita Nuova*.

[2] *Purg.*, XXVII, 136. Egli sa del resto che lassù deve incontrarla da *Inf.*, I, 120; *Purg.*, VI, 47-48 ecc.

[3] Vedi capitolo seguente.

speciale, con tanti ricordi personali, si è del tutto fuor di strada?

***

E, in buoni conti, qual bisogno c'era d'una guida speciale per la cima del Purgatorio?

Virgilio, dacchè è apparso, ha detto che deve accompagnar D. proprio fino a Beatrice:[1]

> . . . . . (beate genti):
> alle qua' poi se tu vorrai salire,
> anima fia a ciò di me più degna,
> con lei ti lascerò nel mio partire:
> (*Inf.*, I, 121-28).

ora egli parte solo quando comparisce Beatrice, vuol dire che a lei direttamente lo consegna. E Beatrice da lui direttamente lo riceve, perchè s'affretta a dire, vedendo il Poeta spaventato per la scomparsa di Virgilio: *Dante, perchè Virgilio se ne vada, non pianger* (*Purg.*, XXX, 55).

Ma il notevole per il caso nostro è che, presente Matelda, D. sta sempre attaccato a Virgilio, come a maestro; sicchè, quando appariscono i candelabri e la luce, a lui si rivolge, quasi chiedendo una spiegazione:[2] *io mi rivolsi d'ammirazion pieno al buon Virgilio* (*Purg.*, XXIX, 55). Vero è che il pagano ha dichiarato d'essere *in luogo, dove più non discerne;* ma ha dichiarato ancora che tra breve verrà Beatrice e che egli intanto può fare liberamente a suo senno:

> Tratto t'ho qui con ingegno e con arte;
> lo tuo piacere omai prendi per duce:
> fuor sei dell'erte vie, fuor sei dell'arte.
> Vedi là il sol che in fronte ti riluce;
> vedi l'erbetta, i fiori e gli arbuscelli,
> che qui la terra sol da sè produce.

---

[1] Lo ripete spesso lungo il viaggio: cfr. *Purg.*, VI, 44-48; *id.*, XXIII, 127-129 ecc.

[2] Cfr. i *Commenti* del Casini, del Poletto ecc.

Mentre che vegnan lieti gli occhi belli,
che lagrimando a te venir mi fenno,
seder ti puoi e puoi andar tra elli. ecc.
(*Purg.*, XXVII, 130 e segg.).

Dunque la guida di D., per questi momenti che s'aspetta Beatrice, è il *suo piacere*, è il suo libero arbitrio e *fallo fora non fare a suo senno*. Così egli da solo s'inoltra nella divina foresta, tanto che non può scorgerne più l'entrata e, quando incontra Matelda, s'accompagna con lei e vanno insieme per poco più di cinquanta passi (XXIX, 10-13). Ecco per quanta via ella sarebbe, se mai, una guida; perchè, apparsa Beatrice, passa in seconda linea, come D. stesso nota: *colei che conducitrice fu de' miei passi lungo il fiume pria*, cioè, appena vi giunsi.

È poi una vera stranezza il dire che ragioni allegoriche richieggono la Matelda, come guida, essendo necessario un anello d'unione tra Virgilio e Beatrice, tra la filosofia e la teologia (dato che V. e B. abbiano un tale simbolo). Per crederlo, bisognerebbe supporre che Virgilio simboleggi una filosofia profana, che non possa attaccarsi direttamente alla teologia; ma, se ciò fosse, come potrebbe egli, a scopo altamente cristiano e morale, condurre D. per l'Inferno e, quel ch'è più, per il regno della purgazione, e come potrebbe tante volte dirsi mosso da virtù divina?[1] Egli inoltre, quando non riesce a dare qualche spiegazione dice francamente:

. . . . . Quanto ragion qui vede
dirti poss'io; da indi in là t'aspetta
pure a Beatrice, ch'opera è di fede.
(*Purg.*, XVIII, 46 e segg.).[2]

Virgilio dunque non ci fa sospettar nulla mai d'un *anello d'unione*, tanto più che sappiamo essere Beatrice scesa

[1] Cfr. *Inf.*, II, 52-75; *Purg.*, I, 52-69; *id.*, VI, 24, ecc.
[2] Cfr. anche *Purg.*, VI, 43 e segg.; *id.*, XV, 76 e segg., ecc.

nell' Inferno a pregarlo direttamente e dargli notizia dei regni di lassù.

Comunque, questo *anello* non potrebbe mai esser Matelda, che di filosofico o di teologico non dice proprio nulla; ma spiega solo la natura del luogo, completando quanto ha già detto Stazio nel c. XXI.

***

Alcuni anche mettono innanzi un riscontro troppo pedantesco. Dicono che le guide debbono essere quattro, perchè come Beatrice cede il posto a S. Bernardo, così Virgilio deve cedere il posto a Matelda. Ma si noti che Beatrice scomparisce, quando viene in iscena S. Bernardo, mentre Virgilio resta e accompagna il suo discepolo anche quando c'è Matelda. La presenza poi d'una nuova guida verso la fine del Paradiso è richiesta dal desiderio del Poeta di vedere il seggio e la gloria della sua donna, e forse anche dalla ragione simbolica, che la teologia nelle più alte sfere deve cedere il posto alla mistica; ma quali ragioni artistiche o simboliche richiederebbero una guida speciale per pochi passi del Paradiso terrestre?

Comunque, se si volesse ammetterla, bisognerebbe naturalmente farla simile alle altre; vi dovrebbero essere, cioè, ragioni speciali sulla scelta. Così, resterebbero per conseguenza escluse tutte le proposte fatte o dalla storia o dalla *Vita Nuova*, in quanto nessuna di esse sarebbe, riguardo a questo luogo, quel ch'è Virgilio per l' Inferno, Beatrice per il Paradiso, e S. Bernardo in rapporto alla Vergine e all'Empireo.

Sembra dunque che Matelda non sia una guida, nè sia apparsa lì un momento a fare un sorrisetto al Poeta, a cui, se fosse vero, si potrebbe fare il gran rimprovero " *non erat hic locus* „.

III.

Per esclusione rimane, che Matelda ha un ufficio fisso nell'altro mondo, cosa del resto che risulta chiara a chi legga *gli* ultimi cinque canti del *Purgatorio* senza preconcetti.

Si vede, infatti, che ella non è proprio curata, se non quando si tratta della lavanda dei fiumi, in cui è rinchiusa come in confini che non può oltrepassare, e della spiegazione del luogo, che tocca appunto a lei, perchè tiene gente in casa e deve farne gli onori. Tocca tanto a lei, che è una colpa se non la fa; e quando D. ne domanda qualche cosa a Beatrice, questa le cede subito la parola. Non si può credere che Beatrice non lo sappia, ma bisogna vederci un segno della soggezione gerarchica, che il Poeta rispetta nell'altro mondo. A lei spetta, perchè è del luogo:

> "O luce, o gloria della scienza umana,
> che acqua è questa ecc....?„
> Per cotal prego detto mi fu: *Prega*
> *Matelda che il ti dica*„; e qui rispose,
> come fa chi *da colpa si dislega*,
> la bella donna: "Questo, ed altre cose
> dette gli son per me; ecc.
>
> (XXXIII, 115 e segg.).

Si noti inoltre quella sua parte tanto attiva non solo, ma quella superiorità sui nuovi venuti. Si noti come, in conclusione delle spiegazioni sulla natura del Paradiso terrestre, ella faccia una lavata di capo ai poeti pagani, che *forse in Parnaso esto loco sognaro* (XXVIII, 139-147): cose che per nessuna altra donna possono giustificarsi, tranne per una proprio del luogo.

***

Di più, ogni divisione del *Purgatorio*, e del poema in genere, ha un guardiano, un soprintendente, e il guardiano del Paradiso terreste è l'angelo che si trova sull'entrata e canta: " *venite, benedicti patris mei* „ (XXVII, 55-60). Ma i fiumi nel mondo dantesco son delle barriere, che costituíscono le divisioni più spiccate, e qui è proprio un rinchiuso da due fiumi; sicchè ragion vuole che questa sia una divisione speciale e deve naturalmente avere uno speciale guardiano. Or tutti i componenti la processione, scesa che è Beatrice dal carro e legato il carro all'albero, se ne vanno. Resta Matelda, che non è venuta con loro e dobbiamo quindi credere che non vi appartenga, e restano le virtù, che dicono: *noi sem qui ninfe e nel ciel semo stelle.* (XXXI, 106)

Che esse siano le guardiane, nessuno certo vorrà dirlo, sapendo specialmente che D. ama meglio idealizzare persone reali, che personificare esseri astratti. [1] Inoltre il *qui* può intendersi benissimo " *in questa circostanza, in questa occasione* „ perchè esse fan parte del corteo del carro, ma noi già le abbiamo incontrate sotto forma di stelle lungo il viaggio del Purgatorio (I, 23-27, 36-40; VIII, 8) e dobbiamo naturalmente pensare che quella sia la forma loro abituale.

Matelda, invece, è somigliantissima ai custodi delle altre cornici, se non altro, perchè sta lì sola in attesa. Come essi poi accoglie D. con un canto di beatitudine " *Beati, quorum tecta sunt peccata* „, che corrisponde esattamente al luogo, stando D. sul punto d'esser tuffato nel Letè, che toglie la memoria dei peccati, quindi li copre. E si noti col Poletto che [2] " questa beatitudine tolta dai

[1] D'Ovidio, *Nuova Antologia*, 15 marzo, 1884.
[2] *La Divina Commedia con commenti*, ecc. (*Purg.*, XXIX, 1-8).

" salmi (XXXI, 1) è complemento delle sette beatitudini " del Vangelo (*Matth.*, V), che di cornice in cornice il " Poeta s'intese dire dagli Angeli „.

V'è poi il fatto che Beatrice, le tre e quattro virtù, gli angeli, tutti quelli, insomma, apparsi per D. solo, non s'interessano per nulla di Stazio; Matelda invece s'interessa dell'uno e dell'altro,[1] specialmente quando deve compiere il suo ministero; non è dunque venuta fuori per il solo D. Del resto, quel paragonarla alle *ninfe* fa credere che ella dovea " apparire come una dea del luogo „.[2]

***

Sicchè, se nella simmetria architettonica del Purgatorio vogliamo trovare una corrispondenza, non ci si presenta altri che Catone. Anzitutto son due uomini, poi l'uno e l'altra son posti fuori delle cornici affidate alla guardia di angeli, per l'uno e per l'altra D. fa rilevare che stanno soli (*un veglio solo*, *una donna soletta*), l'uno e l'altra stanno fermi al loro posto, aspettando che D. s'accorga di loro, e non lo invitano a salire, come gli angeli. Più spiccate sono, è vero, le differenze; ma son differenze inerenti al posto di ciascuno e non tolgono che, nella disposizione generale della montagna, un personaggio non ricordi al lettore l'altro. Catone, in fatti, sta tra l'Inferno e il Purgatorio, come Matelda tra il Purgatorio e il Paradiso. Egli quindi ha una tinturà d'infernale, ricorda troppo da vicino i custodi dei cerchi dell'Inferno, che non lasciano libero il passaggio ai Poeti, se anche non son pregati e ripregati e minacciati non meravigliano i beati; come questi non impedisce a glia di vedere un vivo nei suoi regni, così come non se ne ha molto di paradisiaco; non si meravi-

[1] Vedi capitolo seguente.
[2] L'osservazione è del Poletto, *loc. cit.*, 4-9.

D. il *fatale andare* e gli è cortese delle più oneste accoglienze e con lui si trattiene con piacere a parlare, *darotti un corollario ancor per grazia* ecc. [1] Queste dunque, che sembrano differenze, ravvicinano molto di più un personaggio all'altro.

*
* *

Se è così, Matelda dev'essere stata al suo luogo fin da quando ha incominciato a funzionare il Purgatorio. A provarlo c'è un argomento capitale in alcune parole di Beatrice:

> Ma vedi Eunoè che là deriva:
> menalo ad esso; e, *come tu se' usa*,
> la tramortita sua (di D.) virtù ravviva
> (XXXIII, 127-129).

ma esso è legato intimamente all'ufficio per cui vedi il capitolo seguente.

C'è però anche un'obiezione, [2] che è sembrata capitale e ha fatto indietreggiar parecchi. S'è detto: Matelda non può esser certo presa dal paganesimo, perchè D. concede al coraggioso vecchio, che egli ha tanto lodato (*Conv.*, IV, 5, 6, 27; *De Mon.*, II, 5; *Epist.*, IV*) e il M. E. tanto ammirava, di stare appena al limitare della montagna; ma un pagano sulla cima non potrebbe spiegarsi. Ella deve dunque appartenere alla legge di grazia; e allora, una volta che non è, nè può essere un'anima purgante, è certo una di Paradiso; e se è di Paradiso, perchè questa sua stanza qui, perchè questa relegazione? perchè quest'esser mandata " come commissario celeste o come soldato in perenne distaccamento? „ perchè non gode come gli altri beati?

---

[1] Le stesse parole dice Carlo Martello, *Par.*, VIII, 137.
[2] Vedi l'obiezione nel Minich, *op. cit.*, parte I, art. 2°.

L'obiezione però è men forte di quanto si crede, perchè è facile osservare che nel Purgatorio vi sono anche gli angeli fissi, per i quali nessuno, che conosca la teologia, può far la questione se soffrono o godono, potendo essi dovunque godere della vista di Dio, in cui teologicamente consiste il Paradiso.

Matelda dunque, benchè circoscritta in quel luogo, non è esclusa dalla gioia celeste, di cui mostra tutti i caratteri appariscenti, non solo l'ardore di carità verso il prossimo, ma quello sguardo infocato che si pretende lontano in alto, quello splendore che traluce da tutta la persona, il soave canto, la danza. [1]

Ma qual è propriamente l'ufficio di lei nel Poema? Quando noi avremo ben determinato questo punto, potremo vedere se ella sta lì per il solo Dante o per tutte le anime.

[1] Si faccia, per prova, un confronto con Piccarda, Cunizza ecc. (*Par.*, III, IX). Vedi specialmente i beati, che compariscono in forma umana (*Par.*, XXXI, 49 e segg.).

Cap. III.

Quale incarico sia affidato alla Matelda

La questione dell'ufficio molti la fanno seguire, e quindi scaturire dall'altra sulla persona reale. Ciò, dato l'uso di D. di connettere intimamente l'ufficio alla persona, sarebbe logico, qualora noi sapessimo certamente chi fosse la Matelda; ma, una volta che questo appunto è il nostro dubbio, è chiaro ch'è meglio battere la via opposta, perchè, pur non sapendo chi ella sia, possiamo ben osservare e determinare che cosa faccia. Altrimenti si rischia di crear dubbi là, dove si potrebbe avere un sicuro punto d'appoggio.

I.

Qui viene nuovamente in campo il dirla una guida speciale per presentar D. a Beatrice "*una paraninfa, una mezzana del matrimonio celeste e spirituale*„ fra i due amanti. Ma queste non sono che parole, anzi brutte parole. Tali sarebbero, se mai, gli angeli che compatisco-

no al Poeta piangente (XXX, 94-96), o le quattro virtù che dicono: *Menrenti agli occhi suoi* .... e poi

> al petto del Grifon seco menârmi,
> ove Beatrice vôlta stava a noi.
> Disser: Fa che le viste non risparmi
> posto t'avem dinanzi agli smeraldi,
> ond' Amor già ti trasse le sue armi.
> (XXXI, 109-117)

o le altre tre che cantano:

> Volgi, Beatrice, volgi gli occhi santi
> . . . . . al tuo fedele,
> che, per vederti, ha mossi passi tanti.
> Per grazia fa noi grazia che disvele
> a lui la bocca tua, ecc. (*id.*, 133-138)

Tale sarebbe massimamente quel seniore che grida " *Veni, sponsa, de Libano* „, non Matelda, che di particolare riferentesi a Beatrice, non dice nulla, proprio nulla; e si limita solo a dare alcuni avvisi generali riguardo alla processione (cf. XXIX, 15, 61; XXXII, 86-91).

II.

L'argomento decisivo per l'ufficio sembra stare nelle seguenti parole, che Beatrice rivolge a lei:

> . . . . . vedi Eunoè che là deriva:
> menalo ad esso; e, *come tu se' usa*,
> la tramortita sua virtù ravviva. (v. cap. prec.);

argomento che lo Scartazzini dichiara invece decisivo (chi se lo aspetterebbe?) a favore delle relazioni amichevoli tra D. e la *bella donna* e quindi della loro confidenza terrena.

Tutti i commentatori ad unanimità, confessa egli stes-

so, spiegano il *se' usa* " siccome se' usa di fare a tutte le anime che quassù vengono „. Ma sentite. " Se gl'inter- " petri non fossero stati preoccupati della loro Matelda " contessa, essi si sarebbero subito accorti della falsità " di tale chiosa. Così interpretando essi escludono M. " dal Paradiso celeste fino al dì del giudizio; essi dimen- " ticano che D. solo abbisogna di guida, mentre le *anime* " giunte che siano alla vetta del sacro monte non abbi- " sognano più nè chi le guidi, nè chi le attuffi nei due " fiumi. Infatti D. non fa un solo cenno che Matelda im- " mergesse anche Stazio nel Lete e nell'Eunoè. V'ha " perciò chi ritiene che Stazio, anima già purificata, non " sia stato immerso nell'acqua de' due fiumi (cfr. LUBIN, " *Matelda*, pag. 10, nt. 1). Lasciamo stare se Stazio be- " vesse o no di Lete e di Eunoè, fatto sta che D. non " fa il menomo cenno che Matelda ve lo attuffasse. Come " dunque si fa dire a Beatrice che Matelda fa a tutte le " anime che giungono collassù quello che essa fa al solo " D.? Inoltre gl'interpreti hanno dimenticato di osser- " vare che nei relativi versi le anime non ci hanno pro- " prio nulla che fare, non c'entrano proprio per nessun " verso, non parlandovisi che del solo D., il quale non " è spirito come tutti gli altri che quivi giungono, ma " ha seco di quel d'Adamo. Come mai poi si possa dire " che la *virtù* delle *anime* che hanno compiuta la loro pur- " gazione e volano oramai verso il cielo sia *tramortita*, " sel comprenda chi può. Chè spiegando come fanno gli " *interpetri*, B. direbbe proprio proprio a Matelda: *Ravvi-* " *va la tramortita virtù di costui, come tu sei usa di rav-* " *vivare la virtù di tutte le anime che quassù arrivano.* " No, le parole di B. racchiudono un senso un po' di- " verso, un senso chiarissimo per chiunque ha occhi da " vedere. No, ivi non si tratta di altre anime, delle " quali non si fa il menomo cenno. Si tratta ivi del " solo D. E se di lui solo, vediamo cosa egli riesce a

" dire per bocca di Beatrice. Matelda è abituata a riani-
" mare le sue forze tramortite, cioè mezzo morte. Vera-
" mente, anche a rigor di sintassi quelle parole non rac-
" chiudono altro senso che: *Menalo al fiume Eunoè, e,*
" *come tu sei usa di ravvivare la tramortita sua virtù, rav-*
" *vivala ivi di nuovo.* Or se qui D. per bocca di Bea-
" trice ne insegna che Matelda è usa di ravvivare la tra-
" mortita sua virtù, essa non contrasse certo tale abitu-
" dine nei brevi istanti dacchè D. giunse alla soglia del
" Paradiso terrestre. Quest'uso di Matelda presuppone
" non solo che ella ed il Poeta si conoscessero nel mondo
" di qua, presuppone anzi relazioni intime fra i due per-
" sonaggi „.[1] E nel commento (XXXIII, 127-8) ribadisce il chiodo. " Le altre anime che giungono colassù qui non
" c'entrano nemmeno a tirarcele per i capelli; non si
" parla che del solo D. e della sua virtù illanguidita. Ma
" non sembra nemmeno che si alluda al solo tuffamento
" del Lete, come vuole il Pogg., chè alludendo ad un fatto
" avvenuto una volta sola non si può parlare di *uso.*
" Beatrice allude piuttosto alle relazioni che fra Matelda
" e D. ebbero luogo già in questo mondo „.

Diavoli di relazioni!!... Ma qui sarebbero dei miracoli addirittura; e qual donna della *Vita Nuova* era da tanto?... Non era dunque lo sguardo di Beatrice, che *dava al Poeta per gli occhi una dolcezza al cuore*.... e lo menava *in dritta parte vôlto*; nè fu l'amor di lei che lo fece rinascere ad una vita nuova. Beatrice poi proprio *con la sua bocca* ricorderebbe questi amori del *suo fedele*, ella che gli negò il dolcissimo salutare, quando seppe che egli *dava noia* alla seconda *donna-schermo*,[2] ella che gli ha fatti poco prima tanti amari e gelosi rimproveri!!...

E che vi sembra dell'opinione, che le anime non c'en-

[1] Scartazzini, *op. cit., loc. cit.,* § 8.
[2] Cfr. *Vita Nuova,* § X.

strano affatto coi fiumi „ *nemmeno a tirarcele per i capelli* „ quando ricordate il seguente tratto dell'Inferno (XIV, 136 e segg.) :

Letè vedrai,
là ove vanno l'anime a lavarsi,
quando la colpa pentuta è rimossa.

A che poi i due fiumi avrebbero le due virtù, di cui parla Matelda, (XXVIII, 127-132) se le anime non se ne giovassero? Che esse dunque debbano andare lì a tuffarsi, è fuori dubbio; e dall'ultima lavanda debbono uscire *pure e disposte a salire alle stelle.*

Il punto più importante dunque della via di purgazione, il compimento anzi ed il suggello di essa, si troverebbe senza un *ministro?!* Sarebbe ciò strano del tutto e contro gli usi di Dante.

***

Per buona fortuna Matelda tuffa anche Stazio, checchè se ne dica.

È curioso che, osservando il silenzio completo di Stazio nel Paradiso terrestre, si conchiuda: "è un personaggio del quale più non si sa indovinare cosa egli abbia ancora a significare nel *Poema sacro* „.[1] Stazio non significa nulla; è un'anima *che va per esser lieta;* la sua apparizione magari è un complimento che D. fa a Virgilio,[2] ed una giustificazione insieme che egli, pagano, possa essere una guida anche nel Purgatorio. Ma se Stazio rimane quando non ha più nulla da fare, vuol dire che alla sua purgazione manca qualche cosa; ed ecco che nel Paradiso terrestre solo quella *pia*, che sta *lungo il fiume*,

---

[1] Scartazzini, *op. cit.* e *loc. cit.* a principio.
[2] Cfr. *Purg.*, XXI, XXII.

s'interessa di lui, quando va a tuffar D. nell'Eunoè: ed a Stazio

> Donnescamente disse: Vien con lui.
> (XXXIII, 135)

Anzitutto si noti che *donnescamente* vuol dire: con atto proprio da padrona.[1] Perchè poi dovea *andare Stazio con lui*, se non per essere tuffato?

Certo, è questo un piccolo accenno; ma deve dir molto, perchè, se nel tuffamento del Letè non si trova fatta menzione di Stazio, gli è che vi entra D. stesso senza accorgersi.[2] D'altra parte non dobbiamo aspettarci di veder Matelda *sospender l'atto di cotanto uffizio*, per dare ascolto ai poeti, perchè sventuratamente son troppo rari i suoi avventori.[3]

Non si potrebbe quindi anche logicamente conchiudere che ella non stia fissa lì; ma venga a ricevere le anime nel Paradiso, così come per D. s'incomoda tutta quella processione e Beatrice? In tal modo sarebbe evitata l'obiezione che ella stesse lì relegata; resterebbe però sempre inalterato il suo fisso ufficio.

***

Ma lo Scartazzini invoca il *rigor di sintassi*. Lasciamo che risponda un giudice competentissimo. Da *Purg.*,

---

[1] Fornaciari, *op. cit.*

[2] Tanta riconoscenza al cor mi morse,
ch'io caddi vinto; e quale allora fêmmi,
salsi colei che la cagion mi porse.
Poi, quando il cor virtù di fuor rendemmi,
la Donna ch'io avea trovata sola,
sopra me vidi; e dicea: Tiemmi, Tiemmi!
Tratto m'avea nel fiume infino a gola, ecc.
(XXXI, 88 e segg.)

[3] Cfr. *Purg.*, X, 1-3; *id.*, XII, 94-96; in tre giorni che il Poeta s'aggira sulla Montagna, essa trema una sola volta e risorge la sola anima di Stazio, che pure avea dovuto pena[illegible] tanti secoli.

XXXIII, 128-9 " apparisce che Mat. aiuta tutti, chè " *come tu se' usa, la tramortita sua virtù ravviva* „ si- " gnifica " e, al tuo solito, ridestagli con l'Eunoè la me- " moria tramortita col tuffo del Letè „. *Virtù*, come in " tanti altri luoghi, vuol dire una facoltà dello spirito, " e qui evidentemente è la memoria; l'*uso* dunque di " Mat. non può esser quello di rianimare D. lassù, o di " averlo già fatto in terra, ma di riaccendere col secondo " bagno la memoria che le anime perdono col primo „.[1] La quale logica spiegazione è confermata dal fatto che " *come tu se' usa* ecc. „ viene, come una conseguenza, immediatamente dopo la questione se D. abbia o no dimenticato ciò che gli ha detto Matelda (cfr. XXXIII, 121, 130).

La *bella donna* dunque aiuta tutte le anime, e le aiuta con l'immersione nei fiumi, non con altro. Il suo ufficio, come si vede, è nobilissimo e della più grande importanza, cosa che non dovremo dimenticare, quando andremo in cerca di lei.

III.

Bisogna insistere ancora su d'un annunzio, che Matelda fa di sè stessa, e a cui non si è dato, per quanto io sappia, il dovuto rilievo.

Ella, avvicinatasi dopo la preghiera di D., dice ai poeti:

" Voi siete nuovi, e forse perch'io rido,[2]
. . . . . in questo luogo eletto
all'umana natura per suo nido,
maravigliando tienvi alcun sospetto;
ma luce rende il salmo " *Delectasti* „,
che puote disnebbiar vostro intelletto „.
(XXVIII, 76 e segg.)

[1] D'Ovidio, *Nuova Antologia*, maggio, 1897, nt.
[2] Inutile osservare che questo verbo ha il significato latino (cfr. Virg., *omnia nunc rident*) di gioire, godere oppure di

" È il salmo XCI, dice lo Scartazzini, dove al verso " 5 e seg. si legge: *Tu mi hai rallegrato, o Signore, colle* " *tue opere; io giubbilo nei fatti delle tue mani. Quanto* " *sono grandi, o Signore, le tue opere! I tuoi pensamenti* " *son grandemente profondi.* Questi versi dichiarano il " motivo della gioia e del sorriso di Mat., la quale esulta " del vedersi circondata da tante meraviglie della divina " creazione, come il Salmista si rallegra delle opere di " Dio „.[1] Sullo stesso tono cantano tutti i commentatori.

Ma perchè, per una cosa tanto semplice e manifesta da sè stessa, D. avrebbe ricorso alle arcane parole d'un salmo per avere un po' di lume? Non si vede chiaro che con questa interpretazione risalta un discordo? Le parole citate, cioè, non dicono nè più, nè meno di ciò che si vede, mentre il *render lume*, il *disnebbiare*, l'*esser maravigliati e dubbiosi* fanno sospettare qualche cosa di più. Tanto vero, che se Matelda s'annunzia così, se così rende ragione del suo *ridere*, non ci rende nessun servizio e rimangono le solite incognite, anzi si aumentano: perchè è apparsa? ride sempre lì o vi è capitata un quarto d'ora di passaggio? lo stare lì e il godere che cosa aggiungono di caratteristico intorno a lei? Che c'entra, in una parola, questo ridere per le opere della creazione?

Bisogna notare inoltre che D. dice il *Salmo*. Or si sa che egli, quando vuol ricordare dai salmi espressioni speciali, versetti, li riporta senz'altro[2] con molta esat-

---

essere splendente, essere bello. Così *rideano le carte di Franco Bolognese* (*Purg.*, XI, 82). Matelda dunque non si sganasciava davvero. E tanto meno può dirsi, coi difensori della *Vita Nuova:* " La bella donna ride. È un sorriso angelico, celeste, s'in- " tende. Eppure questo sorriso somiglia un po' al *sorriso com-* " *piacente* di donna che rivede un antico, forse amato cono- " scente „. (??!!....)

[1] La *Divina Commedia* cit.; *Purg.*, XXVIII, 80. Cfr. anche gli altri commentatori: Cesari, Casini, Poletto ecc.

[2] Cfr. *Purg.*, XIX, 73, *adhaesit pavimento anima mea* (s. CXVIII, 25); *id.*, XXIII, 11, *Labia mea, domine* (s. L, 16); *id.*, XXXI, 98, *Asperges me* (s. L, 8); *Par.*, XXV, 73, 78, *Sperent in te* (s. IX, 11).

tezza;[1] quando poi vuol ricordare l'intero salmo, il cui concetto generale, come nelle solennità ecclesiastiche e *nella recita* delle ore canoniche, deve rispondere all'occasione, ritrarre lo stato d'animo dei fedeli, esser quasi *come il coro* dell'antica tragedia, segue del tutto l'uso comune di non scostarsi dal primo versetto.[2] Qui dunque vi sarebbe la stonatura di dire: *il salmo tale* e nominarlo da una parola del versetto 5, la quale, per di più, non è di esso salmo caratteristica. Stando perciò ai luoghi paralleli del Poema, sembra che il salmo XCI non era nella mente di D. in questo punto. Tanto più che, se si lascia il versetto 5, e si piglia il concetto generale, ne vengono tenebre molto più fitte.[3]

***

Di qual salmo parla dunque Matelda? Nessuno di essi incomincia con la parola *delectasti*. Noi però la incontriamo nel 2° emistichio del 1° versetto del s. XXIX,

---

[1] Cfr. *Purg.*, XXX, 82, 85 "gli angeli cantaro .... "*In te, Domine, speravi*„ ma oltre *pedes meos* non passaro„. "Gli "angeli cantavano i primi nove versi del s. XXX, che sono per "indurre speranza nella divina bontà, e perciò acconci alla "condizione di D.; i versi che susseguono ai nove accennati, con"tengono cose, notò lo Scartazzini, in gran parte non opportune "allo stato di D., il perchè il Poeta dice che gli Angeli non "passaro col canto oltre *pedes meos*„ (POLETTO, *La Divina Commedia cit.*). — Nel *Purg.*, XXII, 5-6 l'angelo canta solo una parte delle parole di beatitudine, perchè l'altra è riserbata al C. XXIV, 151-154. — Nel *Purg.*, XXIX, 3, la stessa Matelda dice solo una porzione del versetto 1° del s. XXXI, perchè solo le parole "*beati, quorum tecta pur peccata*„ sono esattamente rispondenti alla *virtù* del Lete.

[2] Cfr. *Purg.*, II, 46, *In exitu Israel de Aegipto* (s. CXIII, 1); *id.*, V, 24, *Miserere* (s. L, 1); *id.*, XXX, 83, *In te, domine, speravi* (s. XXX, 1); *id.*, IX, 140, *Te deum laudamus* (Inno ambrosiano, 1); vedi anche gl'inni: *Te lucis ante* (*Purg.*, VIII, 13), *Salve regina* (*id.*, VII, 82), *Summae Deus clementiae* (*id.*, XXV, 121) ecc.

[3] Cfr. ROBERTI BELLARMINI POLITIANI, *S. J.*, *S. R. E. Cardinalis in Psalmos explanatio*. — Neapoli, Editio 1ª neap. 1860, tomo V dell'*Opera Omnia*.

e, se è vero che dal 1° versetto non conviene scostarci, dobbiamo naturalmente conchiudere che questo sia il salmo che si vuol citare. D. infatti non può dire il S.' *Exaltabo te*, perchè così comincia anche il CXLIV e lo cita dal secondo emistichio del 1° versetto.

Corrisponde esso al luogo, come corrispondono gli altri che egli ricorda? Leggiamolo con la guida del Bellarmino,[1] il quale tien conto di tutti gli studi e investigazioni dei Padri.

— PSALMUS CANTICI, IN DEDICATIONE DOMUS DAVID. —

..... *Ex eodem titulo colligimus, hunc psalmum compositum fuisse a Davide, quando domus eius in Jerusalem magnificentissime extructa dedicata fuit .... videtur autem hic psalmus duplicem sensum habere .... unum historicum, alterum propheticum, utrumque litteralem. Et quidem recte post consummationem tabernaculi, quod est Ecclesia militans in terris, sequitur dedicatio domus, quae est Ecclesia stabiliter quiescens in caelis, cuius fundamentum quod est Christus, jam dedicatum est, cum ad vitam immortalem et gloriosam pervenerit.*

1. — *Exaltabo te, Domine, quoniam suscepisti me: nec delectasti inimicos meos super me.*[2]

2. — *Domine Deus meus clamavi ad te, et sanasti me.*

3. — *Domine, eduxisti ab inferno animam meam: salvasti me a descendentibus in lacum.*[3]

---

[1] *Op. cit.*

[2] V. 1. — *Jam vero prophetico sensu loquitur David in persona Christi et electorum, tum omnium tum singulorum, quos in caelesti regno quasi exaltatos praevidebat,* et quorum numero ipse quoque futurus erat .... ex ima terra et profundo miseriarum, ex ipsa mortalitate suscepisti et *exaltasti me ad gloriam resurrectionis et immortalitatis, atque adeo ad regnum caeleste et sempiternum.*

[3] V. 2, 3. — At juxta propheticam intelligentiam — Cristo, per la gloria della risurrezione, può dire di sè "*sanasti me*„. — Denique sancti omnes dicere poterunt, cum domus aeterna dedicabitur, *sanasti me* perfectissima sanitate corporis et animae *et eduxisti ab inferno animam meam, quia non permisisti, ut in*

4. — *Psallite Domino sancti eius: et confitemini memoriae sanctitatis eius.*

5. — *Quoniam ira in indignatione eius: et vita in voluntate eius.*

6. — *Ad vesperam demorabitur fletus; et ad matutinum laetitia.* [1]

7. — *Ego autem dixi in abundantia mea: non movebor in aeternum.*

8. — *Domine, in voluntate tua, praestitisti decori meo virtutem.*

9. — *Avertisti faciem tuam a me et factus sum conturbatus.*

10. — *Ad te, Domine, clamabo; et ad Deum meum deprecabor.*

11. — *Quae utilitas in sanguine meo, dum descendo in corruptionem?*

12. — *Numquid confitebitur tibi pulvis, aut annuntiabit veritatem tuam?* [2]

13. — *Audivit Dominus et misertus est mei: Dominus factus est adjutor meus.*

14. — *Convertisti planctum meum in gaudium mihi: conscidisti saccum meum, et circumdedisti me laetitia.* [3]

---

inferno damnatorum descenderem et salvasti, seu vivificasti me a descendentibus in lacum, quia vitam et salutem aeternam mihi dedisti.

[1] V. 5, 6. — Sensus igitur est, unde probari, iram sive momentum esse in indignatione Dei; sed in voluntate et beneplacito eiusdem esse vitam electorum suorum, quia *post fletum ex castigatione et poenitentia natum, statim succedet laetitia et laus jubilationis ex remissione et reconciliatione....* Recte autem tribuitur tempus nocturnum fletui et diurnum laetitiae, tum quia cum peccamus, recedit a nobis lux gratiae divinae, cum reconciliamur redit, — sia perchè allora apparisce la luce alle anime, quando esse sono ammesse alla beatifica visione del sol di giustizia (*S. Pietro*, Epist. I, cap. I).

[2] V. 10, 11, 12. — Si riferiscono alla risurrezione di Gesù, fondamento della nostra fede (*Apost.* 1, *Corinth.* 15).... *possunt haec eadem verba tribui singulis electis, qui post lapsum in culpam, poenitentia ducti, clamaverunt ad Deum pro remissione peccati, ut possent Domino confiteri et annuntiare aliis peccatoribus veritatem promissionum Dei.*

[3] V. 14. — Christus ex mortuis resurgens et de ipsa morte

15. — *Ut cantet tibi gloria mea et non compungar: Domine Deus meus in aeternum confitebor tibi.* [1]

***

Nel salmo XXIX dunque è figurata la risurrezione del Salvatore e dei giusti, [2] o meglio, esso è l'inno che i giusti, dopo esser caduti nella colpa ed essersene pentiti ed averne scontata la penitenza, cantano sul limitare del regno della gloria.

In quel luogo che fu *destinato all'umana natura per suo nido* e donde partì la morte, *colpa di quella che al serpente crese*, avviene la risurrezione completa delle anime per mezzo dell'immersione nei fiumi, per cui si esce *dalla santissim'onda rifatto così, come piante novelle rinnovellate di novella fronda.* Il salmo dunque risponde a capello al luogo e s'innesta molto bene, come complemento, a quelli che si odono lungo la via del Purgatorio.

Anzi esso non solamente si cita, ma proprio si canta, come tutti gli altri. La nostra asserzione sembrerà certo molto spinta, eppure è una deduzione rigorosa dei versi citati. D., infatti, appena vede la *bella donna*, le rivolge la preghiera: *Deh, bella donna* ecc. in cui non le domanda chi sia o non sia, ma vuole solo che s'avvicini

---

triumphans, *electus quisque ex valle lacrymarum ad patriam caelestem perveniens justissime dicit convertisti planctum meum in gaudium mihi.*

[1] V. 15. — Hic est ultimus finis gloriae Christi et sanctorum omnium, laus Dei, *beati qui habitant in domo tua Domine; in saecula saeculorum laudabunt te* .... Est autem sensus, cantet tibi gloria mea et non gemitus meus, ex timore mortis, vel peccati: vel, cantet tibi gloria mea, et non amplius compungar aculeo mortis vel peccati.

[2] Cfr. S. BONAVENTURA, *Expositio in Psalmos*, Ps. XXIX. Questo salmo fa parte del mattutino dell'ufficio di risurrezione, che si recita il sabato Santo, ufficio tutto dedicato a magnificare la risurrezione del Redentore ed esprimere il desiderio dei giusti di seguirlo nel suo regno anch'essi risorti.

perchè possa sentirne il canto. *Vegnati voglia di trarreti avanti... tanto ch'io possa intender che tu canti.* Ella lo contenta: *fece i preghi miei esser contenti* e aggiunge:

> Voi siete nuovi ecc.
> Ma luce rende il salmo "*delectasti*„.
> Che puote disnebbiar vostro intelletto.
> E tu che sei dinanzi e mi pregasti
> di s'altro vuoi udir ecc.

Se altro vuoi udire, domanda, vuol dire che ella ha già risposto al desiderio del Poeta facendo intendere il suo canto; e siccome la sua risposta non si riferisce ad altro che al salmo "*delectasti*„, dobbiamo naturalmente pensare che quello sia il suo canto, non una citazione, che sarebbe proprio strana. Così, col canto d'un salmo di penitenza s'incomincia la via di purgazione "*In exitu Israel de Aegipto*„ e col canto d'un salmo di ringraziamento e di gloria si termina "*Exaltabo te, Domine, quoniam suscepisti me, nec delectasti inimicos meos super me*„.

Se dunque il solo accenno al salmo "*delectasti*„, inno della risurrezione, basta a spiegare la dimora di Matelda, il suo *ridere*, vuol dire che a questa risurrezione dev'essere ella intimamente connessa. D., infatti, dalla risposta di lei, capisce ch'è giunto al luogo della completa risurrezione delle anime e che ella è destinata a ciò, come ad altri ministeri eran destinati i guardiani che cantavano gli altri salmi. Tanto più che l'essere sulla riva d'un fiume fa ricordare le parole di Gesù: "*Si non lavero te, non habebis partem mecum*„ (*Ev. S. Giov.*, XIII, 8). E si noti che ella non canta esclusivamente per D.; ma già sta cantando, quando D. arriva.

IV.

Tutto questo ci conduce a credere che ella abbia un ufficio fisso alla cima del Purgatorio e completi e suggelli il lungo cammino di purgazione già fatto dalle anime. Chi perciò può parlare di Matilde di Canossa, delle sante di Germania, della donne di Firenze, specialmente se si scelgono le *vive*? È ridicolo supporre che a questo altissimo ufficio ci sia una continua sostituzione *d' impiegati*, non già uno fisso e caratteristico, come D. sempre suol fare.

Assodato ciò, ragioni di simmetria costringono ad una conclusione, che mi sembra molto logica e indispensabile. Si noti che in fine dell'Inferno troviamo il personaggio principale in esso, quello che ci viene subito in mente quando ricordiamo quel luogo, e lo troviamo, dirò così, sullo stesso tipo; è una figura insomma dello stesso stile di tutto l'edifizio. Nel Paradiso similmente alla scena finale incontriamo Maria Vergine e sentiamo quel canto tutto pieno di alti concetti teologici. Ora nella scena finale del Purgatorio troviamo che, tra tutti i personaggi, la Matelda sola è propria del luogo ed è una figura ad esso confacentissima; dobbiamo dunque conchiudere che essa è, riguardo al Purgatorio, quel ch' è Maria Vergine per il Paradiso e Lucifero per l'Inferno; altrimenti il Purgatorio, paragonato, a gli altri regni, sarebbe come un obelisco molto accuratamente costruito, a cui però mancasse il culmine.

Or c'è una donna che viene subito in mente, appena si pensa al Purgatorio?

Raccogliamo un po' le idee.

Cap. IV.

Si raccolgono i connotati della Matelda e si fa la nuova proposta

I.

Dopo le considerazioni generali premesse, il campo della nostra ricerca, da sconfinato che era, viene a restringersi e a disegnarsi chiaramente; così l'osservazione dei connotati della Matelda, invece di farci brancicare fra mille supposizioni, può condurci logicamente a buon porto.

Primo tra essi dovrebbe essere il nome; ma a quali traviamenti tal punto di partenza ha dato luogo! Lasciamo perciò questa ricerca all'ultimo, in modo che il nome scaturisca dalla persona stessa, o meglio, sia una riprova della scelta fatta, come per Cavalcante Cavalcanti: *le sue parole e il modo della pena m'avean di costui già letto il nome* (*Inf.*, X, 64-65). È chiaro che, col nome o senza, D. ci deve presentare una figura, che artisticamente faccia una parte nel mistico dramma del Paradiso terrestre ed esprima un pensiero nell'itinerario, che egli traccia con tanta accuratezza. Così del resto, noi seguiamo anche le orme del Poeta, il quale tiene in iscena il per-

sonaggio per 6 canti, e, solo prima di farlo scomparire per sempre, mette fuori alla chetichella quel *Matelda*, cagione prima di tanta guerra.

II.

Tra i caratteri generali che accomunano Matelda coi beati del cielo, dobbiamo farne rilevare alcuni, che son proprio distintivi di lei, non tanto perchè il P. v'insiste fin troppo, ma quanto specialmente perchè da essi la chiama e la indica.

Bella è questa donna, anzi la *donna bella* per eccellenza. D. non la chiama altrimenti che così; questo è il suo nome, questo la distingue fra tutti i personaggi che compariscono alla cima del Purgatorio (vedi Cap. I).

Innamorata: è l'altra cosa di cui egli s'accorge appena la vede: *bella donna, ch' ai raggi d'amore ti scaldi s' io vo' credere ai sembianti che soglion esser testimoni del core.* E poi torna a ripeterlo (vedi Cap. I).

Notiamo ancora i paragoni, che indicano quale modello ha avuto innanzi nel dipingerla. *Tu mi fai rimembrar dove* e QUAL *era Proserpina* ecc. — *Come Ninfe che si givan sole per le selvatiche ombre* ecc. — *Non credo che splendesse tanto lume sotto le ciglia a Venere trafitta* ecc. I primi ci presentano una bellezza plastica, ci fanno balenare in mente un corpo smagliante, dànno insomma un non so che di mondano. Il terzo è più notevole; non si tratta solo di occhio lucente e infocato, come quello di Beatrice e dei beati; ma chi ricordi come D. spesso sotto un'arguta convenienza drammatica nasconda una citazione,[1] un pensiero che dà luce, deve vederci sotto qualche cosa di più.

---

[1] D'Ovidio, *Nuova Antologia*, maggio 1897.

Questi ricordi tutti pagani han dato molto da pensare ai difensori delle Matelde finora proposte. Noi intanto possiamo stabilire che i distintivi di lei sembrano questi due: *bella* e *innamorata*. Come modelli di bellezza, ricordiamo Proserpina, le Ninfe; e come modello di occhi fiammanti d'amore, Venere. [1]

***

Bisogna aggiungere alcune linee accessorie. [2] Ella *canta*: D. l'ha sorpresa cantando, e poi la sente cantar di nuovo *come donna innamorata;* e che *dolce suono* ha la sua voce!

Va scegliendo fior da fiore; ma non se n'inghirlanda e se ne adorna per *piacersi allo specchio*, come fa Lia; bensì ne ha le mani colme. [3]

---

[1] Vedi a questo punto una curiosissima polemica tra il Betti e il Trevisani (*Giorn. Arcadico*, tomo VI della nuova serie, 1858, *Album di Roma*, 18 sett. 1858). Il primo scriveva "soprattutto per obbligo d'italiano, a mantenere l'onoranda "concittadina, contro l'invasione d'una straniera a' nostri quasi "ignota, nel fortunato luogo dove si dimorava tranquilla da "oltre a sei secoli per voto e senno di tutti i commentatori „. L'altro difendeva S. Matilde, moglie di Enrico l'Uccellatore. Essa, dice il Trevisani "occupava gran parte del suo tempo "nel canto dei salmi e specialmente nelle ore prime del giorno "allo spuntar dell'aurora „ quindi "certo è che quel salmeg- "giare e quel canto della Matelda se poco convengono alla "Contessa Matilde sono per contro mirabilmente appropriati "alla regina Matilde „. Ma il Betti non la cede, e lo rimbecca per le rime, mettendo fuori un passo di *Donizone*, cappellano di Matilde di Canossa e scrittore in versi d'una vita di lei:

Ista sacerdotes de Christi vincit amore:
Tempore nocturno studiosius atque diurno
Et sacris psalmis ac officiis venerandis,
Religione pia, satis haec intenta perita.

Come si vede, hanno ragione tutti e due.... ma che tanfo di vecchiume.... in luogo si fiorito!!!....

[2] Vedi unito insieme nel Cap. I ciò che qui si analizza.

[3] Ella ridea dall'altra riva, dritta
Trattando più color con le sue mani ecc.

È nota che il Filomusi-Guelfi (*Bibliot. delle Scuole classiche* anno VI, 15 luglio 1894 — *Giorn. dantesco*, anno II, 1894-95), il

Il suo muoversi ha tanta grazia che sembra di *donna che balli* (*Come si volge con le piante strette a terra ed intra sè donna che balli e piede innanzi piede a pena mette — Picciol passo con picciol seguitando — sen giva sull'acqua lieve come spola*).

E qual animo traspare attraverso queste forme! Appena D. la chiama: *io venni presta ad ogni tua question.* E con che grazia fa la lavatina di capo ai due poeti pagani; e come obbedisce pronta a Beatrice! (*Com'anima gentil, che non fa scusa; ma fa sua voglia della voglia altrui* ecc.).

Sembra che tutto quanto vi possa esser d'umano e di attraente in una donna abbia D. posto intorno alla sua bella solitaria. La figura si disegna completa a gli occhi del lettore; bellezza, amore, fiori, canti, balli, tutto l'umano divinizzato, che egli ha messo intorno ai suoi beati del cielo, vi ha concorso.

***

A questo si aggiunga quanto già abbiamo dimostrato. Ella è custode del centro del Paradiso terrestre compreso tra i due sacri fiumi; ha l'ufficio di tuffare in essi le anime e compiere e suggellare la loro purgazione; dev'essere, per conseguenza, stata, dacchè il Purgatorio è Purgatorio a quel posto, che corrisponde a quello occupato da Lucifero nell'Inferno e da Maria Vergine nel Paradiso.

III.

Or, se diamo uno sguardo alla storia [1] con l'animo scevro da preconcetti, ci si presenta " un fatto dei più

Poletto (*La Divina Commedia* cit., vol. II, pag. 627) han sufficientemente provato che il *dritta* bisogna riferirlo a Mat. *dritta in piedi* come una statua, non alla *riva destra del fiume.*

[1] L'indeterminatezza di questo personaggio, dice lo Scar-

« grandi della vita di Gesù, il quale empiè gli animi di « stupore e la fama poi ha empiuto il mondo ». In esso comparisce una *donna* circondata sempre dalle simpatie di tutta l'umanità, appunto perchè la più umana fra i santi; una *donna* a cui lo stesso Gesù predisse che sarebbe stata universalmente conosciuta e lodata. Ella è nota nella tradizione col titolo d'*innamorata del Redentore*; e fu tanto smagliante la sua *bellezza*, ch'è la sua caratteristica nelle arti figurative, e le ha meritato anche l'epiteto caratteristico di *donna bella*. I ricordi di Venere, di Proserpina, delle Ninfe, non si spiegano, se non si trova alcun che di sensuale, di mondano in genere, e la mondanità è proprio la caratteristica di questa *donna evangelica*. E se D. insiste tanto su quel suo muoversi, se quell'immagine di *donna che balli* gli arride tanto ecc., la nostra donna in questo modo grazioso con canti e balli si presenta nelle Sacre Rappresentazioni. Matelda rimane lì *dritta* con le mani colme di fiori, appunto come, per la *santa degli evangeli*, la sacra liturgia, nel metterle accanto un segno caratteristico, richiede, in memoria degli aromi, che ella sparse sul corpo del Re-

---

TAZZINI, (*op. cit., loc. cit.* Vedi anche MINICH, *op. cit.*,) è un fortissimo argomento che ci costringe a lasciar le ricerche storiche, perchè, se fosse stato un personaggio storico, D. non avrebbe mancato di precisarlo, come fece per Catone. Ma bisogna intendersi. Vi è il nome, la descrizione della persona con certi epiteti caratteristici; c'è un ufficio, c'è un annunzio che ella fa di sè stessa, c'è un salmo che la riguarda. L'indeterminatezza quindi è più *quoad nos* che *in se*, per servirmi d'una distinzione scolastica. E noi ci troviamo nella stessa condizione sia per la storia che per la *Vita Nuova*, anzi per questa forse peggio, perchè ne sappiamo molto di meno. Non conviene dunque parlare di indeterminatezza, bensì di ragioni che il Poeta abbia avuto per creare egli stesso dei dubbi, dicendo e non dicendo quel nome, o forse avventurando paurosamente un nome nuovo. Prima perciò di abbandonare la storia bisogna rifar la ricerca da questo punto di vista; e ricordare sempre che, se Matelda comparisce sola nel Paradiso terrestre e mostra d'aver lì la sua stanza, noi dobbiamo connetterla in qualunque modo a quel luogo, all'ufficio che ha, alle parole che dice; luogo, ufficio, parole, che sono mille miglia lontani dalla *Vita Nuova* e ci menano, come dicemmo, a tutt'altre fonti.

dentore. Tuffa le anime e D. nei fiumi ella, che versò fiumi di lagrime e d'unguenti sul corpo di Gesù e n'ebbe perdonate le colpe; e la tradizione ecclesiastica ricorda riconoscente il suo nome, ove trattasi di acque lustrali e di perdono. È ministra di risurrezione ella appunto salutata dai Padri col nome di *Apostolo della Risurrezione.* È caratteristica del Purgatorio così com'è caratteristica la penitenza, il cui cammino è stata ella la prima a battere e a cui è rimasta come l'alta protettrice, tanto da incarnare il simbolo della *chiesa purgante.*

***

Sembra che Matelda sia la Peccatrice, da cui Gesù cacciò sette demoni e che poi fu ferventissima amante di lui.

Così le anime, che sul limitare del Purgatorio *libertà van cercando*, trovano Catone, che incarna questo loro sentimento e lo simboleggia. Ora queste fortunate peccatrici, mondate dalla penitenza, risorgono per divenire *amanzie dell'eterno amante*, e questo loro stato incarna e simboleggia appunto la *donna evangelica.* E mi conferma in questa opinione il fatto che con essa ci troviamo ristretti in un campo, a cui appartengono i propagatori della Chiesa, rimasti poi come gli altri funzionarî del regno di salvazione. Vedi in D. Maria Vergine, S. Pietro, S. Giacomo, S. Giovanni (*Par.*, XXIV-XXV): vedi anche quelli che compongono la simbolica processione del Paradiso terrestre (*Purg.*, XXIX-XXXII).

Non voglio eccedere in più riscontri; mi basta d'avere accennato che queste due figure, la *Peccatrice*, quale ci è presentata dagli Evangeli e dalla tradizione e la *Matelda*, quale ci è presentata da D., corrispondono esattamente fra loro. Chi ne voglia le prove le cerchi nel seguente capitolo.

Cap. V.

Le fonti della nostra proposta

1ª — *I Vangeli.*[1]

S. Luca, VII, 36-50. — "Un tale, de' farisei, lo ri-
"chiese a mangiare con sè; ed egli, entrato in casa del
"Fariseo, si pose a tavola. Ed ecco, una donna pecca-
"trice, che stava in quella città, poi che seppe esser egli
"a tavola in casa del Fariseo, portò un alabastro d'un-
"guento, e si stando indietro, a' di lui piedi, pianse, e
"cominciò a bagnargli di lacrime i piedi, e li asciugava
"co' capelli del suo capo, e i piedi gli baciava e ungeva
"d'unguento. Vedendo questo il Fariseo, che l'aveva
"invitato, disse fra sè: Colui, se fosse un profeta, sapreb-
"be certo chi e qual donna ell'è, che lo tocca, che è una
"peccatrice. E Gesù si volse a dirgli: Simone, ho da
"dirti una cosa. Risponde quegli: Parla, o Maestro. —
"Un tale banchiere avea due debitori; l'uno doveva a lui

[1] Riporto questi due brani soltanto, che sono i più caratteristici, secondo la bella traduzione del Dott. Salv. Minocchi (*Il Nuovo Testamento tradotto ed annotato. I Vangeli*, Firenze-Roma, Libreria pontificia di F. Pustet, 1900). Per gli altri spargimenti di profumi ecc., cfr. le cit.

" cinquecento denari, l'altro cinquanta. Non avendo " quelli da pagare, fece condono a tutt'e due. Ora, chi " di essi lo amerà più? „ Simone rispose: Quello, io sup- " pongo, a cui più condonò. E gli disse: Hai giudicato " rettamente. Voltosi poi verso la donna, replicò a Si- " mone: La vedi, questa donna? Io sono entrato in casa " tua, e non m'hai dato acqua su' piedi; e lei m'ha ba- " gnato i piedi con le lacrime, e rasciugati coi proprî " capelli. Tu non m'hai dato bacio, e lei, da quando " entrò, non ha cessato di baciarmi i piedi; tu non un- " gesti d'olio il mio capo, e lei m'ha unto i piedi con " l'unguento. In grazia di che, io ti dico, son perdonati " a lei i molti peccati, perchè molto ell'amò. Quello in- " vece, cui poco si perdona, ama poco. E soggiunse a " lei: Ti sono rimessi i peccati. E i convitati princi- " piarono a dire entro di sè: Chi è costui, che rimette " pure i peccati? Inoltre egli disse alla donna: La tua " fede ti ha salvata. Va' in pace „. — (Cfr. anche MATT., XXVI, 6-13; MARCO, XIV, 3-9; GIOV., XII, 1-8).

GIOV. XX, 1-18. — " Maria stava presso la tomba, di " fuori, a piangere. E così piangendo si piegò dentro la " tomba; e vide là seduti due angeli in bianche vesti, l'uno " a capo, l'altro a' piedi, dove fu messo il corpo di Gesù. " Essi le dicono: O donna, che piangi? Dice loro: Han- " no tolto il mio Signore, e non so dove l'abbiano mes- " so. E ciò dicendo ella si voltò addietro, e vide là Ge- " sù, ma non sapeva ch'e' fosse Gesù. Gesù disse a lei: " O donna, che piangi? Chi cerchi? Ella, pensando " ch'e' fosse il custode dell'orto, gli dice: Signore, se tu " l'hai portato via, dimmi dove l'hai messo, ond'io me lo " tolga. Gesù le dice: O Maria! Voltatasi quella, gli " dice: Rabbuni! — che vuol dire: Maestro. Le dice " Gesù: Non mi toccare, perchè non sono ancora asceso " al Padre. Ma va' da' miei fratelli, e dì loro: Ascendo " al Padre mio, e Padre vostro, al mio Dio, e Dio vo-

„ stro. E Maria di Magdala venne ad annunziare ai di-
„ scepoli: Ho visto il Signore, e m'ha detto questo „. —
(Cfr. anche MATT., XXVIII, 1-10; MARCO, XVI, 1-11;
LUCA, XXIV, 1-12).

2ª — *Le tradizioni ecclesiastiche.*

Lo studio di queste fonti medioevali, che noi sfioriamo soltanto, lasciando ad altri, se lo crederà, il compito importante di esaurirlo, si può fare, per non allontanarsi dalle corrispondenze dantesche, sotto due aspetti: uno comprende le ragioni generali di congruenza, l'altro le speciali di somiglianza.

Cominciamo dalle prime.

I.

Due son le vie per cui il genere umano può giungere all'eterna felicità: una è breve e agevole, l'altra lunga e dura; la via dell'innocenza e quella della penitenza. All'una e all'altra Dio prepose due grandi luminari: "... *sic pro certo fecit Deus duo magna luminaria:*
" *duas Marias, matrem videlicet Domini, et sororem Lazari.*
" *Luminare majus, hoc est Virginem Beatam, ut praeesset*
" *diei, hoc est, lucem infunderet innocentibus.... Luminare*
" *autem minus, hoc est Mariam poenitentem, sub pedibus*
" *Beatae Mariae Virginis* (APOC., 12: *Mulier amicta sole:*
" *et luna sub pedibus eius.) Et hanc fecit ut praeesset, exem-*
" *plum poenitentiae prebendo, nocti, hoc est, peccatoribus.*
" *Luminare quod minuitur quantum ad dignitatem et humi-*
" *litatem in consideratione virtutis et perfectionis; Virgo qui-*
" *dem sanctificata a Spiritu Sancto humilis ancilla profudit*

" *Salvatorem. Peccatrix autem, extracta de Leviathan ma-*
" *xilla* (JOB, XL) *unxit unctione Salvatorem in poeniten-*
" *tiae salutem* „.[1]

L'essere la Peccatrice ritenuta come luminare dipende anzitutto dal fatto che ella è stata la prima ad entrare nel cammino delle lacrime. La penitenza " quest'amore, " che si nutre di dolore è una forma di santità che non " apparisce nella storia o certo non apparisce così scol- " pita, se non all'entrare di lei nel Vangelo „.[2] Mentre tutta la Giudea, infatti, correva intorno al Messia per esser guarita dai mali del corpo, ella, tocca nel cuore dal divino sguardo di lui, ricorse per esser guarita da un male di spirito.[3] E Gesù la glorificò. Da lei prese occasione di sanzionare e far brillare la sublimità della nuova legge d'amore e di grazia, in confronto alla ferrea inettezza dell'antica, e far sentire per la prima volta delle parole, che sembrarono straordinarie a gli Ebrei:[4] (*Ev.*

---

[1] ALBERTI MAGNI, *comm. in Lucam.*, cap. VII. — Perciò nell'antica liturgia delle nostre chiese s'è dato alla Maddalena il titolo glorioso di *stella del mare*, come si dà alla Vergine:

O Maria	*Matri Christi*
Magdalena,	*Coaequata,*
Stella maris	*Dum fuisti*
Appellaris,	*Sic vocata,*
Operum per merita.	*Sed honore subdita.*

(Cfr. *Monuments inédits sur l'Apostolat de S. Marie Madeleine en Provence*, ecc. par M. FAILLON ecc., publié par M. l'Abbé Migne, Paris, 1865; tomo I, pag. 15, 16, 17). Vedi anche il Capitolo seguente.

[2] V. FORNARI, *Vita di G. C.*, Firenze, Barbèra, 1877, lib. II, vol. II, cap. VII.

[3] Cfr. CHRYSOST., *hom. 81:* " aliis mulieribus pro curatione " corporis ad Christum accedentibus, sola ipsa honoris gratia " ad Christum accessit, et propter animae curationem, cum nihil " in corpore infirmum haberet. Quapropter maxime aliquis " eandem admirari debet „.

[4] Cfr. S. BONAV., *Compendium Theologicae veritatis*, lib. V, cap. XIX. — S. THOMAS, *S. T.*, p. I, q. 21, a. 4 ad I. — S. BERNARDO, *Serm. XXII in Cant.* — PETRUS ABBAS CELLENSIS, *Serm. V de S. Mar. Magd.* Cfr. specialmente il s. I. — S. PIER CRISOLOGO, *Serm. III de ea quae unxit Dominum unguento* (serm. 96, 94, 95). Cfr. specialmente i serm. 96 e 94. — S. AMBROGIO, *De Poenit.*, lib. II, cap. 7, n. 62.

sec. Luc., cap. VII) *Dixit autem ad illam: Remittuntur tibi peccata. Et coeperunt qui simul accumbebant dicere intra se: Quis est hic, qui etiam peccata dimittit?*

Ella inoltre, nell'innumerevole schiera dei penitenti, è il modello più completo e perfetto: " *Plena et plana sa-*
" *luberrimae conversionis et poenitentiae imago universis*
" *peccatoribus Maria Magdalis proponitur, in hac enim*
" *quasi quadam tabula decentissime dolata divinissimis Do-*
" *mini operibus vivis et venustissimis misericordiarum sua-*
" *rum coloribus exculpsit pietas. Jesu membra, nervos et*
" *venas conversionis nostrae; ut quam pessimae prius fue-*
" *rat habitudinis, tam perfecti postea inveniretur decoris* ".[1]

***

Dal giorno dunque, che la Peccatrice pianse, s'iniziò la nuova legge, che il Salvatore era venuto a sanzionar col suo sangue, e s'iniziò virtualmente il Purgatorio che ella annunziò all'umanità, quando annunziò la Risurrezione.

Il suo esempio è un continuo apostolato. E chi può dubitar del perdono, dopo che fu perdonato a lei? E chi d'altra parte può essere verso i peccatori più pietoso di lei, che sa di che peso è la colpa?[2]

Da quel giorno, ovunque c'è una **lacrima** di pentimento, ovunque c'è un sospiro d'amore **sprigionantesi** da un animo ambasciato, lì comparisce la **Peccatrice** col sorriso del conforto, con la parola del **perdono**. L'umanità l'ha cara, come l'amica a cui può **svelare**, senza arros-

---

[1] PETRUS ABBAS CELLENSIS, *op. cit.*, **serm. IV**. Lo stesso in S. BONAVENTURA, *Expositio in cap. VII Lucae.*

[2] S. THOMAE, *Sermones festivi., in festo S. M. Magdalenae:* "Beata Maria Magdalena, Luc. VII, *lacrymis coepit rigare pe-*
"*des eius*, est enim ipsa sancta **interventrix** peccatorum et "advocatrix eorum; didicit enim ex **expèrientia** peccatorum "misereri.

sire, tutte le piaghe del suo cuore, e la onora dei titoli più dolci.[1]

Gesù lo predisse, dice enfaticamente il Crisostomo,[2] che ella sarebbe stata conosciuta e lodata da tutto il mondo, ed ecco che son tramontati molti regni, s'è oscurata la gloria di capitani e conquistatori, è passato il rumore dei fondatori di città; ma il mondo non s'è stancato, nè si stancherà mai di cantar le lodi a quest' umile donna. " *Quot sanctos Patres,* " aggiungono non meno enfaticamente i Bollandisti „,[3] *quot Ecclesiae Doctores, quot* " *sacrarum imaginarum interpetres legimus, totidem Sanc-* " *tae Mariae Magdalenae encomiastas, totidemque virtutum* " *eius praedicatores certatim offendimus. Rectissime quidem* " *observantum est ex mulierum forte feminam nullam, post* " *Augustam Dei Matrem et aeternam Virginem, tantis lau-* " *dum praeconiis (quod futurum praedixerat Christus) ab* " *omnium prope temporum post Christum natum memoria* " *celebratam fuisse. Iterum repetam, propagata est gloria,* " *nomen, fama et laus Magdalenae non solum per omnem* " *orbem, sed etiam per omnium temporum aeternitates* „.

***

Premesso ciò con una tinta oratoria, non avendo noi fatto che parafrasare le entusiastiche parole dei Padri, avviciniamoci alla *Divina Commedia*, ricordando che il Sacro Poema, " grandiosa ed ammiranda epopea della re-

---

[1] Petrus A. Cellensis, *op. cit.*, serm. II: " Potentissima " sane est apud judicem, piissima ad miserorum exaudiendam " precem, efficacissima ad erigendum de stercore pauperem; " hanc in caeli collegio praeeligat anima mea; huic non eru- " bescat confiteri mala sua; hac mediatrice lacrymas cum suo " affectu postulet, et de amore Jesu non haesitet, etc. „

[2] *Hom. 81.*

[3] *Acta Sanctorum*, Julij, tomo V, nella dedica all'Arciduchessa M. Maddalena d' Ungheria. — Cfr. anche Faillon (*op. cit.*, tome 1er, préface, § 1-2.

" denzione, mira evidentemente in primissimo luogo a " mostrare all'uomo peccatore la via della salvazione ed " è, non il canto di un singolo poeta, ma dell' umanità " tutta quanta „. [1]

Anche D. riproduce le due vie. Io credo che quella simbolica apparizione contenuta nel 1° canto dell'*Inferno*, che fa da introduzione generale al Poema, questo appunto voglia significare.

Il Poeta esce dalla selva oscura e s'avvia a salire un *colle* tutto illuminato dai raggi del sole; ma tre fiere ne lo impediscono, senza lasciargli *speranza di salvezza*, e Virgilio, che gli viene in soccorso, gli dice: *a te convien tenere* ALTRO *viaggio .... se vuoi campar d'esto loco selvaggio.* Quell' aggettivo *altro* vuol dire che, per arrivare ad un luogo di salute, ci son due vie: una è tutta luminosa, perchè rivestita dai raggi del sole, cioè, secondo le parole citate di Alberto Magno, è il cammino degl' innocenti; l'altra, per cui D. si mette, è oscura per le tenebre della notte, in cui son ravvolti i peccatori. Perciò quei tre vizi capitalissimi, che lo impediscono di salire il *dilettoso colle*, egli vede puniti nell' Inferno e medita ed espia nel Purgatorio.

Tanto più che questo canto riguarda tutto il Poema, dove due son le guide a cui D. s'affida; in due diversi campi dobbiamo dunque credere che sia diviso, i quali debbono essere già nettamente prenunziati nell' introduzione. [2]

---

[1] Scartazzini, *Prolegomeni* ecc. Cap. III, *La Divina Commedia*, § 1, *I materiali e le fondamenta.*

[2] Questi due diversi campi sono indicati non solo dalle guide, ma anche dalle invocazioni del Poeta. Cfr. *Inf.*, II, 7 e segg. e *Par.*, I, 18 e segg.; qui nota specialmente il v. 16: *Insino a quì l' un giogo di Parnaso assai mi fu; ma or con ambedue m' è uopo entrar nell'aringo rimaso.* Il Purgatorio invece, quanto ad invocazione, se ne passa liscio; e il breve ricordo delle muse (I, 7 e segg.) è continuazione evidentemente di quello dell' Inferno.

Altrimenti, se quel colle luminoso fosse, come moltissimi credono, il Purgatorio, egli in fondo vi potrebbe salire e Virgilio ve lo potrebbe accompagnare; ma si vede che quella è una via che nè l'uno, nè l'altro può battere; e chi sa quanto pochi battono! — *Quis ascendet in montem Domini, aut quis stabit in loco sancto eius? Innocens manibus et mundo corde.* (Salmo XXIII, 3-4).[1]

Una corrispondenza col monte del Purgatorio c'è senza dubbio, in quanto le due montagne son due scale, che fan capo allo stesso punto, la porta del Paradiso.

***

Insieme con le due vie, D. conserva manifestamente anche uno dei *luminari*, la Vergine Maria,

> . . . . . la Regina
> Cui questo Regno è suddito e devoto.
> (*Par.*, XXXI, 117).

Ella infatti non solo, come il supremo modello, occupa il posto più alto, ma sta proprio a capo del regno dell'innocenza. Tanto che a lei bisogna rivolgersi, per aver lì dentro *ogni grazia;* col nome di lei si muove Beatrice, che, morta, *era passata a gloriare sotto le insegne di Maria* (*Vita Nuova*, § 29); un innamorato di lei bisogna scegliere a guida nelle alte sfere; a lei cantan le lodi i componenti la simbolica processione, quando scendono nel Paradiso terrestre a ricever D. nella seconda schiera: *Benedetta tue nelle figlie d'Adamo* ecc. chè sarebbe il colmo della sconvenienza se quel divino annunzio dell'angelo (v. *Par.*, XXXII, 95) si riferisse ad altra persona che a Maria, e non potendosi altrimenti dire come ella c'entri a questo punto.

---

[1] Cfr. Poletto, *La Divina Commedia* cit., *Infer.*, I, 13.

Or se il Poeta ha riprodotte le due vie, se ha rispettato uno dei luminari, dobbiamo credere che debba rispettare anche l'altro, che i Padri e la tradizione gli fornivano, ponendolo al supremo posto del regno della penitenza.

***

Se non fosse così, dopo quel che abbiamo notato, sarebbe strano che egli nei quadri, negli esempi, che sono nel Purgatorio a contemplazione delle anime, mai avesse ricordata questa donna, che pure non potea sfuggire nè alla sua devozione, nè alla sua arte. Nè valgono per lei quelle tante ragioni, che s'apportano per iscusarlo di non aver ricordato un tale personaggio o un tale avvenimento, che il gusto o il ghiribizzo d'un lettore vorrebbe, perchè non si tratta d'un esempio come tutti gli altri, bensì del primo e maggiore. Sarebbe come se nel Paradiso non incontrassimo M. V. o Lucifero nell'Inferno.

E il silenzio del Poeta sarebbe tanto più da notare, in quanto gli esempi che egli mette nel Purgatorio a mostrare il bene del possesso d'una virtù, o la punizione del vizio opposto, non sono suoi, ma si trovano già detti e ripetuti e anche classificati in ordine di merito dai Padri, dagli asceti. Quanti riscontri potrebbero trovarsi tra il Passavanti e l'Alighieri, se si togliesse la popolare abbondanza nell'uno e il *fren dell'arte* nell'altro! A correzion de' superbi p. es, D. cita: *Lucifero*, *la caduta dei Giganti*, *la torre di Babele*, Niobe, *Saul*, Aragne, *Roboam*, Alcmeone, *Sennacherib*, Tamiri, Oloferne, Troia. — Il Passavanti: *Lucifero*, Adamo, *torre di Babele*, Golia, Aman, Nicanore, Antioco, Faraone, *Sennacherib*, *Saul*, *Roboam*, *Nabucodonosor*, Erode. Poi dice che gli esempi abbondano anche nelle storie dei Greci, Romani ecc. e conchiude con *la caduta dei Giganti*. [1]

[1] Passavanti, *Specchio di vera penitenza*. — Parte II, *Trattato della sup.*, cap. VI. — Nota Maria in tutte le virtù; nota

E si noti che D. in ogni balzo non dimentica mai le figure più notevoli, tipiche di ciascun peccato, figure che si può scommettere di trovare in ogni trattato di penitenza.

La Peccatrice dunque, che ha avuto sempre un' importanza capitale nella via della purgazione, costituirebbe un vuoto nel Purgatorio dantesco, se non ci fosse.

II.

Ma i punti di contatto tra lei e la Matelda sono molti ed evidenti. C'è anzitutto una somiglianza di posto e d'ufficio.

Leggendo il divino Poema, rimaniamo naturalmente perplessi a pensar chi possa essere mai questa donna elevata a tanta altezza alla cima del Purgatorio (vedi Cap. III); ma d'altra parte ci conduce sulle orme della Peccatrice l'osservare che D., come universalmente si ritiene, ove trattasi di funzioni spettanti a tutte le anime, nella scelta dei funzionari non si scosta dalle tradizioni. Or sappiamo che Gesù stesso elevò la Peccatrice a sì alto posto, che la Chiesa fedelmente conserva.[1] Sappiamo massimamente che proprio lì, sulla soglia del cielo in attesa dei penitenti, s'aspettavano di trovarla i devoti del M. E.[2] Ecco come conchiude una sua tenera preghiera

---

il principio della grande efficacia degli esempi (Parte I, dist. II, cap. VII) ecc. Vedi in D. *Par.*, XIII, *Martino e Berta* ecc. — Nota che grande è l'importanza della Peccatrice nel Passavanti. — (Parte I, dist. III, cap. I, IV; Dist. V, cap. V. — Parte II, cap. VII; nota specialmente che con lei s'incomincia, cfr. *introd.*).

[1] Alberti Magni, *In Ev. D. Joan*, cap. XI: "Quod autem "isti peccatrici Dominus familiaris fuit, dicunt quod ut spem "poenitentibus ingereret, hoc fecit quod merito poenitentiae "ad gratiam familiaritatis divinae peccator redire possit. Et "hanc sententiam tota tenet occidentalis Ecclesia".

[2] Vedi, insieme con la citazione seguente, anche i canti provenzali citati appresso.

il Cellense: " *Perchè come fuggitivo io non ancora ardisco* " *di entrare nelle porte della città, incontri e vegga te* " *presso la porta, affinchè con la tua guida penetriamo nei* " *santuari e nei recessi del palazzo, precedendo il S. N.* " *Gesù Cristo, il cui regno e impero dura senza fine nei* " *secoli dei secoli. Così sia* „.[1] Sappiamo ancora che Gesù non solo fece questa donna *apostolo della sua risurrezione*[2] che era modello e tipo di quella dell'umanità, ma specialmente alle preghiere di lei fece risorgere Lazzaro quadridruano, in cui son simboleggiati i peccatori, morti moralmente.[3]

Quale altra donna dunque, fuorchè lei, potrebbe stare a capo del Purgatorio e compiere la purgazione delle anime e presentarle risorte alla soglia del cielo?

III.

A conferma di tutto questo c'è il fatto che l'apparizione della Peccatrice a quel posto non solo non guasta

---

[1] PETRUS A. CELLENSIS, *op. cit.*, ser. II: " .... quia portas " civitatis tamquam fugitivus nondum intrare praesumo, inve- " niam te, et videam ad portam, ut te duce penetremus in san- " ctuaria, et palatii secreta, praeeunte D. N. J. C., cuius regnum " et imperium sine fine permanet in saecula saeculorum. Amen „. — *Nota. Pier Cellense* sta tra i Padri del sec. XII, posteriore immediatamente a S. Bernardo. I suoi sermoni solo nel 1678 furono pubblicati per le stampe dal codice Remigiano; ma il suo biografo dice: " *Porro sermones eius tanto in praetio sunt habiti ut per quatuor, ut ipse ait, ventos caeli spargerentur* „.

[2] ALBERTI MAGNI, *op. cit.*, c. XX; *In Ev. D. Matth.*, c. XXVIII.

[3] S. AUGUST., *Tract. 49 in Joan.*: " Mors Lazari gerebat " typum mortis generis humani, vel cuiuslibet peccatoris ma- " nentis in peccato „. — id. in S. BONAV., *Collationes praedicabiles* ecc., Coll. LIII. — S. EUSEBIO EMISSENO, *Feria VI post quartam Dominicam* ecc. — ALBERTI MAGNI, *In Ev. D. Joann.*, cap. XI.

Ricorda l'orazione *propria* della Santa, che ancora si recita negli uffici: " *Beatae Mariae Magdalenae, quaesumus, Domine,* " *suffragiis adiuvemur, cuius precibus exoratus, quadriduanum* " *fratrem Lazarum vivum ab inferis resuscitasti* „. Questa orazione si trova nel messale manoscritto di S. Maria Maggiore, che si crede del secolo XI.

l'architettura del Purgatorio dantesco, ma vi è invece un necessario complemento.

Le colpe, infatti, che, secondo l'idea platonica, son disordine d'amore, con amore si purgano e a riaccendere quest'amore le anime s'aggirano nel Purgatorio dantesco; [1] è chiaro dunque che tutto questo modo di purgazione trova la prima e più alta espressione nella Peccatrice, innanzi a cui Gesù formulò il principio: " *Remittuntur ei peccata multa, quoniam dilexit multum. Cui autem minus dimittitur, minus diligit* ". [2]

Di più, sembra che le anime debban dimorare l'un dopo l'altro in tutti i cerchi. [3] Stazio, almen di passaggio, medita sui mali della gola nel VI cerchio, assaggia le fiamme del VII, dice essere stato oltre 500 anni nel V e 400 nel IV e si può congetturare che abbia passato nei cerchi precedenti gli anni, che rimangono, tra la sua età e il 300. Sembra del resto ragionevole che le anime entrino in cielo monde da qualunque ombra di colpa, e D. quasi in ogni cerchio rientra in sè stesso e sette *P* ha impressi sulla fronte, che poi lascia ad uno ad uno. E siccome sette son le inclinazioni malvage, o, in linguaggio biblico, gli *spiriti maligni*, così ad essi contrappone sette contrarie inclinazioni, sette *spiriti buoni*.

Or dice l'Evangelista che Gesù cacciò via dalla Peccatrice sette demoni, in cui, secondo i Padri, [4] son sim-

---

[1] Cfr. *Purg.*, XVII e XVIII, specialmente con le note del Poletto (*op. cit.*). — Perez, *I sette cerchi* ecc., parte I, cap. 2, art. II, § 2 *A*. — G. Fioretto, *Quadri sinottici* ecc. — Recens. nell'*Alighieri*, 1890, anno I.

[2] E i Padri commentando: — Ambros., *Super Lucam*, cap. VII: " .... quoniam nihil est quod Deo referre possimus, vae mihi " et si non dilexero: Reddamus ergo amorem pro debito; am- " plius enim diligit, cui donatur amplius ". — Greg., *Homil.*, 35: " .... meretrix effecta est honestior virginibus: postquam " enim accensa est poenitentia, exarsit in Christi amorem ". — Pier Crisologo, sermo 94: " Probatum est quia dilectio delet et " abluit universa peccata ".

[3] Perez, *op. cit.*

[4] S. Gregorii Papae, *Hom. 33 in Ev.*: " Et quid per septem

boleggiati tutti i vizi che in lei, tipo di tutti i penitenti, dovesse essere purgati. D. dunque, tanto accurato, non può dimenticarla dopo i sette cerchi, così le anime che si vanno man mano specchiando in esempi di virtù eccitanti al pentimento, trovano in lei il compendio di tutta la loro storia di colpa e di risurrezione, come in Lucifero è il compendio di tutti i peccati, in M. V. quello di tutte le virtù.

Se egli anzi la avesse collocata in un balzo speciale, in uno speciale esempio, avrebbe di molto scolorita la sua figura, la quale non può star confusa con le altre, sia perchè le compendia tutte, sia perchè è caratteristica della nuova legge, così com'è caratteristica la penitenza e lo stesso Purgatorio, che con lei incomincia a funzionare.

Mi sembra dunque che tutto ci conduca a questo punto a pensare alla *peccatrice evangelica.* [1]

3ª — *Usi popolari.*

I.

La Peccatrice ebbe nel M. E. grande popolarità, non solo letteraria o mistica, di cui abbiamo finora parlato, ma proprio, mi sia lecito, popolarità di piazza, come si

---

" daemonia nisi universa vitia designantur?.... Septem ergo " daemonia Maria habuit quae universis vitiis plena fuit „. — Albeeti Magni, *S. Luc. in Ev.*, cap. VII: " Haec igitur septem " universitatem significant nequitiarum daemonis, sicut dicit " Gregorius, a quibus Maria Magdalena *in figuram omnium* " *poenitentium* curata fuit „. — S. Thom., *Cat. aurea in Ev.*, Marc. XVI. Si cita Beda: "Recte autem haec mulier, quae " laetitiam dominicae resurrectionis prima nuntiavit, a septem " daemonibus curata esse memoratur, ne quisquam digne poe- " nitens de admissorum venia desperaret, et ubi abundavit pec- " catum superabundasse ei gratia demonstraretur „. — S. Bonav, *Expositio in cap. VII S. Lucae.*

[1] Qui si accennano solamente le credenze della Chiesa; per gli usi e cerimonie vedi il capitolo seguente in fine.

rileva dalle sacre rappresentazioni, dai misteri ecc. " *La* " *grande place qu'occupe Marie Madeleine dans la légende* " *chrétienne lui destinait un rôle non moins considérable* " *dans les mystères, où le moyen âge aimait à représenter* " *la Passion et la Résurrection du Sauveur. Aussi figure-t* " *elle dans tous ceux des ces mystères qui nous sont restés,* " *et il y a lieu de supposer qu'elle figurait également dans* " *ceux que nous n'avons plus* „.[1]

E vi figura nell'atteggiamento, in cui il popolo ha amato ed ama sempre immaginarsela, di supremo modello dei penitenti e insieme loro protettrice. Le esortazioni al pubblico, gl'inviti alla conversione e alla penitenza, le preghiere a Gesù, perchè sia pietoso ai peccatori, toccano tutte a lei, che è dei personaggi principali.[2] Come viveva ella dunque in quei cuori devoti!

***

Comunque, il fatto che la incontriamo in questo mondo drammatico, che ogni giorno con costante monotonia e con non minore entusiasmo si presentava agli occhi dei fedeli, a me sembra di grande importanza per la nostra questione. Si sa che i personaggi vi comparivano in una forma fissa, stereotipata, quanto all'atteggiamento, alla foggia e al colore del vestito. Il popolo li conosceva a prima entrata; erano gli stessi che vedeva scolpiti e dipinti ovunque nelle sue chiese.[3] Nella chiesa del resto ciascun santo ha avuto sempre non solo un colorimento esteriore e un atteggiamento fisso, ma anche un segno

---

[1] *Revue des langues Romanes*, III série, tome 13 e 14, 1885, § V.

[2] Cfr. D'Ancona, *Origini del teatro in Italia*. — id., *S. R. dei sec. XIV, XV e XVI raccol. ed ill.*; Firenze, Succ. Le Monnier, 1872. — Torraca, *Il teatro in It. dei sec. XIII, XIV, XV*, Sansoni, Firenze, 1885.

[3] Cfr. D'Ancona, *Origini* ecc.: Leggi specialmente lib. II, c. VI; lib. I, c. IV, VI.

che lo caratterizza, tratto o dalla forma del suo martirio, o dalla virtù più spiccata, o dal fatto più notevole della sua vita; così a S. Pietro le chiavi, a S. Paolo la spada, a S. Andrea la rete ecc.

Possiamo dunque stabilire quale è la forma esteriore nella Peccatrice [1] e poi confrontarla con Matelda, sapendo che D. rispettò questa tradizionale tipistica, come può vedersi dalla descrizione dei pochi esseri simbolici che introdusse nel Poema, [2] dai beati che presenta senza splendore nel Paradiso terrestre, [3] in cui anche Beatrice conserva la sua antica veste di scarlatto. [4]

II.

Ora io non sciorino qui scene e versi, perchè nella ricca messe di questo mondo drammatico raccolta dal D'Ancona, dal Torraca, dal Monaci, per dire dei soli italiani, può cacciar le mani chiunque, e mettere specialmente insieme tutto quel che riguarda la Peccatrice in un punto solo della sua storia, come la Passione, la Risurrezione ecc., e quello che la considera in tutta la vita.

---

[1] Nota che, se le S. R. non creano il tipo, ma lo trovano già fatto e lo conservano, poco importa se son posteriori alla *Divina Commedia*; esse del resto appartengono ai sec. XV e XVI per la forma ultima in cui ci son pervenute.

[2] Cfr. *Rivista storica italiana*, aprile-giugno 1890. — L'*Alighieri*, anno II, 1890-91, pag. 295-96.

[3] Leggi specialmente il c. XXIX in cui i beati si descrivono dal tipo e se ne tace il nome p. es.: *Un vecchio si mostrava de' familiari d' Ippocrate* (S. Luca, medico), *mostrava l'altro la contraria cura con una spada lucida ed acuta* (S. Paolo) ecc. — Vedi anche *Purg.*, c. IX, 115-16, l'angelo della porta del Purgatorio è vestito dei colori usati dalla Chiesa nei giorni di penitenza (*Cenere o terra che secca si cavi d'un color fora col suo vestimento*;) anche *Purg.*, VIII, 28 e seg. (nel *Comm.* del Casini).

[4] *Purg.*, XXX, 31-33 nei Comm. del Casini, Poletto, ecc.

Quante volte è chiamata *bella!* questa spiccata bellezza di forme è la sua caratteristica; il sorriso della bellezza ella porta ove comparisce, sicchè intorno a lei risuonano i canti e fervono le danze; e con molta cura attende sempre a ornarsi e farsi più bella, tanto che attrae i cuori di tutti. Con che animo ardente s'immerge nella tumultuosa gioia del mondo! e quando, tocca dal divino sguardo di Gesù, a lui si dona con tutto il fuoco del suo cuore, cambia sentimenti, ma una rimane sempre la sua caratteristica esteriore, la bellezza e l'abbigliamento mondano, come una è la sua caratteristica interna, l'amore, donde sgorgano le sue lacrime. Il suo segno caratteristico son le mani colme di fiori e d'aromi, gli uni servivano a farsi bella prima della conversione, gli altri a profumare il corpo di Gesù, dopo convertita.

Tutto questo trova esatta corrispondenza nella pittura.[1] Pigliate un quadro, che rappresenti la Passione; saprete distinguere ad uno ad uno tutti i personaggi, secondo il tipo fisso e la nota caratteristica di cui abbiamo parlato, e quando troverete una donna spiccatamente bella, dai cui occhi lacrimosi partono ardenti sguardi d'amore, certo direte: è la Peccatrice.[2]

4ª — *La "Sainte-Baume" in Provenza.*

I.

Il lettore ha forse osservato che, nel raccogliere i connotati della Matelda, io ne abbia omesso uno: *donna*

---

[1] Noi tocchiamo queste fonti di volo, essendo nostro scopo solo indicarle.

[2] Faillon, *op. cit.*, tomo I, pag. 1011, parlando delle pitture antiche sulla Peccatrice, osserva che si trova qualche variazione nella figura di lei solo quando si vuol dar risalto a qualche fatto speciale della sua vita, come l'esser distesa a ter-

soletta, donna che avea trovata sola ecc. Veramente, l'ho notato tra i caratteri generali, che fan mettere *la bella donna* fra i funzionari fissi. Ma ora che abbiamo collocata la *Peccatrice* sulla cima dell'alto monte del Purgatorio *soletta* tra i due fiumi, dobbiamo osservare che il quadro non è nuovo.

Secondo una leggenda " *que l'Église romaine, malgré les objections de la critique n'a pas repoussée* „ [1] S. Lazzaro, S. Marta, S. Maria Maddalena, S. Massimino ed altri furono mandati da S. Pietro, al tempo dell'Imperatore Claudio, ad evangelizzare le Gallie ed approdarono in Provenza. Quei pagani, accorsi sulla riva, rimasero abbagliati dalla bellezza della Maddalena, che subito cominciò a predicare la nuova legge e a confermarla coi miracoli. Fondata però la nuova chiesa, ella stette poco nella comunanza dei fedeli, perchè si ritirò sulla cima d'un monte e vi visse trent'anni in penitenza rivestita dei suoi lunghi capelli e ardendo sempre d'amore verso il suo sposo celeste, a cui anelava di unirsi. Si dice che gli angeli venissero sette volte al giorno con dolci canti a levarla dalla terra e farle godere in anticipazione il Paradiso. Ella dormiva in una grotta (*Sainte-Baume*), che era perenne scaturigine di acque salutari. Una particolarità rendeva ammirabile quel luogo ai pellegrini: la volta tutta gocciolava acqua, tranne per lo spazio d'un corpo umano, là dove, dicesi, riposava la Maddalena. [2]

---

ra a ricordare il luogo ove ella dormiva nella *Sainte-Baume*, l'esser elevata in aria dagli angeli ecc.; ma quando si vuole indicare la sua persona senz'altro, le si pone sempre in mano il vaso d'alabastro e gli aromi.

[1] *Revue des langues romanes* cit., s. III, tomo 9, *Avant-propos.*

[2] Cfr. Rohrbacher, *Vite dei Santi*, 22 luglio. — Petrarca, *De vita solitaria*, lib. II, sect. V, cap. I. — Chabaneau, *S. Marie Madeleine dans la littérature Provençale*, in *Revue des langues romanes*, Troisième série, tome IX e X, 1883; tome XI e XII, 1884; tome XIII e XIV, 1885. Série 4me, tome I, 1887. — Fr. Salimbene Parmensis, *Chronica*, Parmae, 1857, pag. 292-94.

A noi poco interessa se questa sia tradizione storica o leggenda, il fatto è che, dopo la cacciata dei Saracini, i pellegrinaggi di penitenti fluivano in Provenza. Papi e re vi si recarono nei sec. IX e X. Un gentiluomo italiano vi andò per liberarsi da una malattia e, guaritosi, fondò nel 1117 un monastero dell'ordine dei certosini, poco discosto dalla *Sainte-Baume*, in un luogo detto le *Mont-Rieux* per le molte sorgenti. Parecchi privati stettero lì a far da anacoreti fuori monastero. Si fondarono anche degli ordini religiosi speciali di monaci e di monache dette le *Madelonette* o *dame bianche*. I crociati, che si consideravano come pellegrini in viaggio di penitenza al S. Sepolcro, eleggevano la Maddalena a loro speciale protettrice e per ottenere il suo patrocinio facevano il pellegrinaggio alla *Sainte-Baume*. Le dedicarono anche un tempio in Gerusalemme, e lei invocavano nei pericoli, come fece Adjuteur de Tyron, che fu miracolosamente salvo con 200 compagni. S. Luigi, di ritorno dalla sua prima crociata, andò anche lui al sacro monte (1254). E così molti altri. [1]

Quelle balze rocciose risuonavano dei più teneri canti di devozione, in cui la Peccatrice è considerata, come sempre, bella, ardentissima amante di Gesù, faro luminoso di fiducia per i penitenti, la santa più grande dopo Maria Vergine, colei che deve guidare i peccatori pentiti alle porte del Paradiso e intercedere per loro.[2]

II.

Ora sembra una bella corrispondenza l'altezza del monte e la cima occupata dalla santa donna, le sacre

— Vedi specialmente l'opera intera del Faillon, *Monuments inédits sur l'Apostolat de S. M. M. en Provence*; Paris, 1865, vol. 2.

[1] Cfr. Faillon, *op. cit.*, vol. I, pag. 803 e segg.

[2] Cfr. Chabaneau, *op. cit.* — Cfr. specialmente il § III; *Vie de Sainte Madeleine en vers provençaux*, dell'inter. coll. tome XXV,

acque salutari che intorno a lei scorrevano, e sopratutto, il viaggio di penitenza dei pellegrini e i loro canti devoti; ma potrebbe sembrare un'avventatezza l'asserire che D. non solo ha rispettata la figura tipica e tradizionale della Peccatrice, ma anche il popolarissimo luogo, perchè, data la forma del Purgatorio, dove avrebbe potuto mettere il luminare se non alla cima?

Senonchè si potrebbe fare la questione della stessa ispirazione della forma del Purgatorio; nei precursori esso poco o nulla si distingue dall'Inferno, generalmente è sotterra: s'incontra magari come isola, ma per trovare il principio della maggiore perfezione e santità, secondo più si sale, bisogna ricorrere alla mistica, che, per la varia altezza dei monti, intende appunto i diversi gradi di santità. [1]

Comunque, quanto abbiamo qui detto valga, se non altro, a provare non solo la grande popolarità e importanza della Peccatrice nel M. E., ma ancora che l'aspetto esterno della Matelda unito all'ufficio e al luogo non è poi qualche cosa di nuovo, d'irreperibile, di misterioso.

CONCLUSIONE.

I.

La bellezza, dunque, raccogliendo le fila sparse, troviamo come caratteristica nella Peccatrice e nella Matelda. Che tipo di gentilezza, di grazia è la Matelda, quando si muove, quando leva gli occhi o fa un gentile invito! Il Poeta stesso, che la dipinge, si ferma a va-

---

pag. 157 e tome XXVI, pag. 105. Anche § IV; *Cantique provençal en l'honneur de S. M. M.*, tome XXVII, pag. 105 e 261.

[1] S. Augst., *Lib. I de Serm. Dom. in Monte.* — S. Bonav., *Collat. praedic.* cit., Collat. LV.

gheggiarla e il lettore innanzi a questa *Ninfa soletta* dallo sguardo di *Venere trafitta* non può non ricordare le parole di Alberto Magno (*In Ev. D. Luc. c. VII*) sulla Peccatrice: " *Ista in civitate fuit succendens clibanum sicut fomes ignis, et tria habuit succendentia: pulchritudinem, ornatum (quia dives dicitur fuisse) et generis nobilitatem (quia legitur fuisse nobilis)* ".

Come innamorata aspirante in alto coi suoi sguardi ci si presenta Matelda, amore che non si può dire in nessun modo essere per D., come vogliono i difensori della *Vita Nuova*. D'Amore arde sempre la Peccatrice in tutta la sua vita, specialmente dopo la conversione; il M. E. la chiamava *Dilectrix*. [1]

*
* *

Mi sembra anzi che D. non trascuri nulla, non tanto per quel donna che *balli*, che *canti* ed altro, ma per quell'atteggiamento, per quel farla rimanere lì dritta con le mani colme di fiori. Essi, che sembrano un evidente punto di somiglianza tra Matelda e Lia, son proprio quelli che costituiscono una capitale differenza. Si noti, infatti, che i fiori son comunissimi nella mistica e diventano caratteristici dal colore o dal posto, in cui si trovano messi intorno ad un personaggio. Così in questo stesso luogo, tra i componenti la processione, i ventiquattro seniori che precedono il carro hanno una corona di gigli (XXIX, 84), i sette personaggi, che vengono dopo, son coronati di rose e fiori vermigli; ma gli uni e gli altri son vestiti di bianco ed hanno la corona, sicchè si vede che il distintivo tra loro è proprio il colore dei fiori.

[1] Cfr. Bollandisti, *Acta Sanctorum*, 22 luglio. — Vedi anche Nic. Claraevallensis, *Sermo in festo B. M. M.* È riportato nelle opere di S. Bernardo e nella collana di panegirici raccolta da S. Pier Damiani.

Or Matelda non s' incorona, come fa rilevare giustamente il Minich; ma ha solo le mani colme di fiori e D. non s'interessa di dire di che colore siano (*trattando più color con le sue mani*); vuol dire che per lei è un distintivo soltanto avere i fiori in mano. E non è questa una ragione di più che ci porta alla Peccatrice?

Il Poeta ha tolto dalla figura di lei le lacrime, che, sulla riva del fiume affidato alla sua custodia, spargono invece i peccatori, perchè ora la rappresenta nello splendor della gloria; l' ha tolta dalla cima tradizionale del Calvario, ove la tragedia dell'amore ebbe la sua catastrofe, e l'ha messa sulla cima opposta. Su quella che domina l'emisfero abitato, s'immolò il Redentore per la salvezza dei peccatori, di là partì una donna ad annunziare al mondo la risurrezione ed ora ella stessa aspetta i redenti nel punto opposto dell'altro emisfero, donde essi dovran risorgere e salire al cielo, che è il frutto della passione e morte di Gesù. E si ricordi che D. in questo modo appunto architetta l'edifizio del suo Poema.

II.

Con essa si possono spiegar due fatti rimasti finora inesplicabili.

Moltissimi han detto che dal modo come D. presenta Matelda fa vedere quasi di conoscerla e si meravigli di trovarla lì sola, come fissa residente *nel luogo eletto all'umana natura per suo nido*. Ciò si ricava dalle prime parole che dice la *bella donna*:

> Voi siete nuovi e forse perch'IO rido
> .... in questo luogo eletto
> all'umana natura per suo nido,
> maravigliando tienvi alcun sospetto:
> ma luce rende il salmo "*Delectasti*„
> che puote disnebbiar vostro intelletto.
> (XXVIII, 76 e segg.).

I difensori della *Vita Nuova*, battendo le mani di contentezza, han conchiuso che in un sol modo può spiegarsi la conoscenza e la meraviglia del Poeta, col credere cioè, ch'egli sia stato tenero amico di Matelda quaggiù in terra, in Firenze.

Ma allora i dubbi si raddoppierebbero, perchè la *donna* crede di dissiparli con una sola parola " *luce rende il salmo* " *Delectasti* „ e che c'entrerebbe questo salmo? Usciremmo dal dubbio per cader nell'enigma.

Il fatto che a dissipare i dubbî e la meraviglia basta un solo lampo di luce, il salmo *Delectasti*, inno della risurrezione, prova a mio giudizio due cose: 1° che D. avrebbe potuto spiegar da sè l'apparizione, riguardo a cui mostra d'avere l'intelletto annebbiato, non già che non ne sappia proprio nulla; si vede, infatti, che egli fa un dubbio metodico, come spesso suol fare, per cagionar le dichiarazioni di Matelda; 2° che il salmo, come dicemmo, debba esser per la donna in un qualsiasi modo caratteristico, altrimenti qual lume potea dare?

***

Tutto questo non con altri che con la Peccatrice può spiegarsi. Egli la ravvisa dall'aspetto (*s'io vo' credere a' sembianti*) come ravvisa gli altri beati della processione, e la chiama con parole che la caratterizzano: *Deh, bella donna, ch'ai raggi d'amore ti scaldi;* ma dimostra *maravigliando* ALCUN *sospetto*; sicchè per accertarsi vuole intenderne il canto (*ch' io possa intender che tu canti*). E Matelda glielo fa sentire e poi dice: *luce rende il salmo* " *delectasti* „ *che puote* DISNEBBIAR *vostro intelletto.* E l'intelletto di D. si *disnebbia* realmente, perchè da ora innanzi egli mostra di saper chi ella sia e perchè stia lì e che cosa vi faccia. Il Poeta dunque, a sentir quel salmo, dovè dire fra sè: sì, è proprio lei, l'Apostolo della risurrezione;

ella attende sulle sponde del fiume, in cui Virgilio m'ha detto *che vanno le anime a lavarsi;* e *l'economia* della redenzione vuol che io la trovi proprio qui, *in questo luogo detto all'umana natura per suo nido*, perchè qui una donna fu cagione della morte all'umanità [1] ed è giusto che l'altra donna, detta, come Maria Vergine, la *nuova Eva* debba dare la vita. [2]

***

Così si spiega ancora la scelta di quei paragoni e ricordi tutti pagani: Venere, Proserpina, le Ninfe. Non può negarsi, e tutti i critici l'hanno inteso, che essi costituiscano un fortissimo intoppo a ciascuna delle Matelde finora proposte, perchè per nessuna c'è una forte ragione sufficiente che li giustifichi.

I *difensori* delle Matelde non sante si servono di essi *per abbattere* le Matelde sante; ma è curioso che dicono, *e non potrebbero* fare altrimenti, essere le loro difese anche di Paradiso. E che differenza ci può essere tra una santa ed una di Paradiso?

Potrebbero aver ragione solo quelli che credono esser Matelda una donna di Firenze, la quale, quando D. scriveva, ancor mangiava, beveva e vestiva panni. (Stranis-

[1] Nota quante volte è qui ricordato il peccato dei primi padri: XXVIII, 91-102; XXIX, 28-30; XXX, 52-54.

[2] Sevga. in *Serm. pas.*: " Sero quidem mulier currit ad veniam, quae mature cucurrit ad culpam; quae de Paradiso perfidiam sumpserat, festinat fidem sumere de sepulcro: contendit rapere de morte vitam, quae de vita rapuerat mortem „ In *D. Thom.*, *Cat. aur.*, Matth, XXVIII. — Hieron.: " Primae " mulieres merentur audire, *avete*, ut maledictum Evae mulieris in mulieribus solveretur „. In *id.* — Cyril.: " femina quae " quondam mortis fuit ministra, venerandum resurrectionis " mysterium prima percepit et nuntiat. Adeptum est igitur femineum genus et ignominiae absolutionem et maledictionis " repudium „. In *id.*, Luc., VII. — Alberti Magni, *In Ev. D. Luc.* XXIV: „ Per mulieres autem ad Apostolos haec nuntiari " voluit ne dejectus sexus femineus tristitia absorberetur: quia " sexus muliebris fuerat nuntius mortis, et ideo relevabatur " per hoc quod est nuntius vitae „.

sima cosa e inconcepibile davvero!!). Del resto, una volta ammesso che l'amore, di cui Matelda è raggiante, sia per il Poeta, il quale vuole teneramente ricordarlo, egli le farebbe un bel complimento, a prescindere dalle altre sconvenienze, con quei ricordi che han tanto di *sensuale* ....

Quanto invece essi son finamente scelti, non solo giustificabili, se si applicano alla *nostra donna*, la quale fu *peccatrice* e specialmente simboleggia nella sua vita, come vedremo nel capitolo seguente, le vicende del Paganesimo, da cui venne fuori la nuova Chiesa!

III.

A me sembra dunque che D., per ragioni che appresso esporrò, voglia rappresentare, senza dirlo esplicitamente la figura della Peccatrice, che andava molto a proposito allo schematismo del suo poema.

Certo, sembra strano che gli antichi commentatori non vi abbian pensato; ma chi consideri com'essi pigliavano alla grossa le cose storiche,[1] come copiavano l'uno dall'altro,[2] come c'era quel nome per cui era naturale che non cercassero più in là, chi consideri massimamente che la contessa Matilde era di Toscana, si spiegherà molto facilmente la cosa. Tanto più se nota che quelli tra essi, che mostrano di pensar con la loro testa, *fan parte per*

---

[1] Cfr. cap. I.

[2] Cfr. Talice di Ricaldone, *La Divina Commedia, con commenti*, pubbl. da V. Promis e C. Negroni da un codice della bibl. reale di Torino e dedicata da S. M. Umberto I a S. A. R. il Principe di Napoli; Torino, Bona, 1886. — V. la prefazione: Talice fa conto solo di Benv. Rambaldi e disprezza gli altri, Pietro Della Lana ecc. — Vedi anche Foscolo, (*Discorso*, ecc.) che avvicina tanto i tre comm. del sec. XIV, *Laneo, Ott. Anon.*, da lasciare il dubbio che siano tre ed uno.

sè stessi anche in questo punto e, abbandonando la vecchia Contessa, mettono innanzi alcun che di mistico, come Talice, che vuol veder Lia due volte, una in sogno, l'altra in realtà, e il Buti, che mette fuori l'autorità sacerdotale (vedi Cap. seguente). Quelli, che vennero dopo gli antichi, li credettero i soli ed insuperabili interpetri e li seguirono servilmente; e quando dopo il sec. XVII cominciò la tempesta dei dubbi sulla Contessa e si andò cercando un'altra persona, si era troppo lontani dal M. E. per poter pensare alla Peccatrice, tanto più che il nome fu anche allora il punto di partenza alle ricerche.

C'inganniamo forse credendo che bisogna tornare, dopo un sì lungo giro, a quel che sembra il pensiero di D.? Quando lo spassionato lettore avrà finito di leggere questo qualsiasi lavoro, giudicherà.

Cap. VI.

L'allegoria

I.

Se tante sono state le persone reali messe al luogo della Matelda, quanti riposti concetti non si dovea vedere attraverso il velo trasparente e arrendevole dell'allegoria!? Tutte queste opinioni sono state raccolte ed esaminate dal Minich e dallo Scartazzini nelle opere più volte citate.

Matelda allegoricamente rappresenterebbe: *la vita attiva*: è l'opinione più comune — *la carità operosa* — *la vita perfetta* — *l'amore alla Chiesa:* è la logica conclusione dei difensori di Matilde di Canossa — *La grazia preveniente e cooperante* — *la religione, la dottrina cristiana* — *la via del Paradiso* — *la purificazione perfetta* — *la filosofia non in contradizione con la teologia* — *l'innocenza* — *il principio monarchico* — *l'amore perfetto* — *la mistica pratica*, ecc.

Nemmeno una commediante da strapazzo ne farebbe di più.... e dire che si tratta d'una sola scena!!!... Alcune però non sono che vuote parole, come la *via del*

Paradiso, la mistica pratica ecc., altre considerano la Matelda in un sol momento della sua comparsa o da un sol lato. Soltanto lo Scartazzini tien conto di tutti quei dati, donde l'allegoria deve scaturire:[1] il carattere del personaggio, le sue parole, il suo ufficio, il luogo dove si trova, lo schematismo del poema. La sua opinione perciò apparisce la più completa e scientifica.

***

(*Op. cit.*, § 11) " *La Matelda della divina foresta è il* " *simbolo del ministerio ecclesiastico.* Ciò risulta dal suo " carattere, e dal sistema di D., e dall'ufficio che egli im- " pone a questa misteriosa donna. Dal suo carattere an- " zitutto. Amore è il carattere distintivo della Matelda, " amore il carattere distintivo del vero ministro eccle- " siastico. Ministerio d'amore quello di Matelda, ministe- " rio d'amore quello del sacerdote cristiano. Ma anche " dal sistema dantesco risulta ad evidenza, o noi c'in- " ganniamo, che la Matelda non può figurare altra cosa " che il ministerio ecclesiastico ". Vedi in *De Mon.*, lib. III, c. 16, le due beatitudini, quella della vita temporale (Paradiso terrestre), quella della vita eterna (Paradiso celeste), all'una guida l'Imperatore, all'altra il Papa. " Or se Virgilio rappresenta l'autorità politica, " Beatrice l'autorità ecclesiastica, chi è che sta nel mezzo " fra le due autorità, fra l'Imperatore e il Sommo Pon- " tefice? La vita attiva? o l'amore alla Chiesa? o la " grazia preveniente e cooperante? o la dottrina cristiana? " o l'innocenza? o altre astrazioni di tal genere? Mai

[1] Vedi in tesi generale come D. intende il significato allegorico: " bisogna aver fisso lo sguardo al concetto e al fine " che lo scrittore si propose nel ridurre ad allegoria le parole " letterali ". *De Mon.*, lib. III, cap. 5 col comm. di G. B. GIULIANI (*Opere latine di Dante Alighieri reintegrate nel testo con nuovi comm.*; Firenze, Success. Le Monnier, 1878, vol. I).

" no! Il mediatore, l'anello d'unione tra l'Imperatore " e il Sommo Pontefice è il sacerdote, il ministro della " Chiesa. (?) [1] E qual altro è l'uffizio della Matelda nella " Divina Commedia se non appunto quello del sacerdote? o " non è forse il sacerdote che deve guidar l'uomo nel seno " della Chiesa, come Matelda guida D. al carro trionfale " sul quale Beatrice risiede? Non è forse il ministerio ec- " clesiastico che deve farsi maestro dell'uomo là, dove " la scienza puramente umana ha i suoi limiti, come Ma- " telda si fa maestra di D. là, dove la scienza di Virgilio " più non basta? non è forse il sacerdote il servo della " Chiesa, dell'autorità spirituale, come Matelda è la mi- " nistra di Beatrice? Non è forse il vero sacerdote cri- " stiano il servo dei suoi confratelli, come Matelda è la " ministra di D.? Non compete forse al sacerdote l'im- " mergere il peccator confesso e pentito nel sacro lava- " cro, come Matelda immerge D. nelle acque di Lete? " Insomma, Matelda nella *Divina Commedia* fa ciò che al " ministerio ecclesiastico compete di fare, nè più nè " meno „. Poi ricorda il Buti, che, dopo aver difesa la vita attiva, in ultimo dice: " Matelda significa l'auto- " rità sacerdotale „, e il Barelli che osserva: " Matelda " assume il compito di coloro che anticamente istruivano " i neofiti e i convertiti di recente nelle verità della Fede, " nei riti del battesimo e della penitenza e nelle virtù " proprie del cristiano, e come tale prestasi guida e mae- " stra a D. in luogo di Virgilio e di Stazio „. Lo Scar- tazzini conchiude: " si direbbe che essi videro un raggio " di vera luce, ma non seppero afferrarlo „.

***

E il raggio di luce è davvero evidente. C'è tanto di ecclesiastico in questa scena e la Matelda vi ha tanta

[1] Su alcuni punti si potrebbe questionare; ma accettiamo *tutto* sommariamente.

parte, che dirla il ministerio ecclesiastico o qualche cosa di simile è la conclusione più logica.

Peccato però, che questo significato allegorico, che lo Scartazzini ha intravisto, dia il colpo di grazia a quella *donna-schermo*, per cui egli ha sudato tanto!! nè a lei solamente, ma a tutta la *Vita Nuova*. Diamine! a simboleggiare il *ministerio ecclesiastico*, *il sacerdote*, D. avrebbe scelto una *gentile fanciulla* e propriamente una *donna schermo!?* E dire che egli bada molto a che il simbolo sia confacente alla persona reale! Questa veste dunque è troppo pesante sulle gentili spalle di tante ignote fanciulle; gli è, mi si perdoni, come se si mettesse una mitra ed un piviale addosso ad una ballerina e le si facesse amministrare solennemente un battesimo.

Ma, si potrebbe dire, non ha creato D. stesso queste dissonanze, assegnando tali uffici proprio ad una donna? E si tolgono esse col mettere innanzi la Peccatrice evangelica?

Vediamo.

II.

Ella, per singoli fatti della sua vita, come per la breve dimora di Gesù in Betania ecc.[1] ha avute singole allegorie, ma presa in tutte le comparse, che fa negli evangeli, ne incarna una importantissima.[2]

Quando l'umanità cadde, Iddio per salvarla promise il suo Figliolo, il quale si fidanzò con essa nel Paradiso terrestre.[3] Ma l'umanità non si mantenne fedele al suo sposo e, dandosi al gentilesimo, peccò; perciò è figurata nell'A. T. sempre con le meretrici. E tutti gli uomini,

---

[1] Cfr. anche DANTE, *Conv.*, tratt. IV, c. XVII, XXII.
[2] Cfr. FAILLON, *op. cit.*, tomo I, pag. 282-336.
[3] S. AMBROS., *in psal. XVIII.* — Vedi anche DANTE, *Par.*, c. VII.

che, nella legge di natura o nella legge scritta, sono stati figura del Messia, hanno sposato prostitute e adultere, appunto per dinotare lo sposalizio di Gesù col gentilesimo, per cui dovea avvenire la riconciliazione.[1]

Nel N. T. Gesù ha figurato questa sua unione per mezzo della Peccatrice. In essa anzi, come appartenente alla nuova legge, non solo è simboleggiata la gentilità peccatrice, ma anche la sollecitudine della gentilità convertita, della nuova Chiesa, verso il suo sposo, che per unirsi a lei avea assunto la forma di servo e di peccatore. E si può dire che non vi manchi nulla. Per lo spargimento dei profumi sui piedi, s'indica il riconoscimento dell'umanità di Cristo da parte della gentilità. Per lo spargimento dei profumi sulla testa, s'indica il riconoscimento della divinità di lui. Ella si tiene dietro ai piedi del Messia, per dimostrare che la gentilità d'ora innanzi camminerà sulle orme del Redentore. Nello squisito profumo del nardo, è figurato l'omaggio d'una fede perfetta e sincera, e nel suo prezzo, il prezzo del sangue di Gesù. Giuda, con le sue lamentazioni, rappresenta i sentimenti di gelosia e di odio dei Giudei contro i Gentili e nei rimproveri, che Gesù fa a Simone, è la riprovazione di essi, ecc.

La Peccatrice dunque, perdonata e glorificata rappre-

---

[1] S. Hieron., *In Oseae proph. proaemium:* " Intelligimus quis " *sit* Judas patriarcha electus in regem, nec miramur cur ad " Thamar, quasi ad meretricem vir sanctus introierit. — Cur " Salmon virum justum Booz de Rahab meretrice generavit: qui " Ruth Moabitem pinna pallii sui operiens et jacentem ad pe- " des, ad caput Evangelii transtulit: quid causa sit, ut cum Da- " vid tot habuerit uxores, nullum alium regni sui fecerit suc- " cessorem, nisi eum qui de Bethsaba procreatus est: ut non " solum meretrices, sed etiam adulterae Deo placere videantur ". — *Id.:* " Osee primus omnium prophetarum meretricem acci- " pere jubetur uxorem, et non contradicit.... *Nec mirum si in* " *figura Domini Salvatoris et Ecclesiae de peccatoribus congrega-* " *tae haec facta memoremus*.... ". — Eusebii, *ad Stephanum,* quaest. VIII, le stesse idee.

senta la nuova Chiesa, che il Redentore trasse dal seno della gentilità. [1]

***

Bisogna però intendersi. Nella festa dell'Assunzione di M. V. si legge nella Messa il Vangelo di Maria e di Marta e della visita fatta dal Salvatore alla loro casa. Ora, che c'entra questo con la B. V.? Si crede dagli esegeti che ciò sia, non solo per indicare che Ella ha in sè le virtù dell'una e dell'altra, ma perchè vi è tra loro una relazione molto più intima. Marta, intenta a preparare il pranzo, è figura della Sinagoga, che solo materialmente onorava il Messia; [2] Maria invece e la B. V. simboleggiano ambedue la nuova Chiesa, con la differenza che *M. V. rappresenta la Chiesa* " CONSIDERATA NEL SUO STATO DI GIUSTIZIA E DI PERFETTA SANTITÀ „, mentre la *Peccatrice rappresenta la stessa Chiesa* " NEL SUO PASSAGGIO DALLO STATO DI PECCATO A QUELLO DI GIUSTIZIA „. [3]

III.

Ecco come, quando si sta all'osservazione obiettiva dei fatti, la logica conclusione non può essere che una.

---

[1] S. AMBROS., *In Luc. cap. VII* (cfr. S. THOM., *Cat. aur.*, Luc. VII) ".... neque.... sanari potuisset haec mulier, quae " speciem habet animae, vel Ecclesiae, nisi Christus venisset " in terris. Merito autem speciem accipit peccatricis, quia Chri- " stus quoque formam peccatoris accepit „. — S. GREG., *homil.* 35 (in *id.*, *id.*): " Mystico autem intellectu pharisaeus de falsa iu- " stitia praesumens Judaicum populum, peccatrix mulier, sed " ad vestigia Domini veniens et plorans conversam gentilitatem " designat „. — BEDA (in *id.*, *id.*): " Maria mundata a sorde vi- " tiorum Ecclesiam de gentibus insinuat „. — SEVER. (in *id.*, MARC. XVI) — BEDA (in *id.*, JOAN. XX) — S. PETRI CHRYSOL., *Sermo* 95 — S. CYRILLI ALEXAND., in JOAN., lib. VII et VIII — EUSEBII, *episc. Gall. serm. in fer. V post Dom. in Passione, etc.*

[2] S. CYRILLI ALEX., *In Joan.*, lib. IX.

[3] FAILLON, *op. cit.*, *loc. cit.*

Così col Buti, col Barelli, con lo Scartazzini, benchè partiti da punti diversissimi, ci siamo incontrati a porre, su per giù, la stessa allegoria, presentita anche da quei che vogliono: l'*amore alla Chiesa, la mistica pratica* ecc.

Ora io credo che questo sia un forte appoggio alla nostra proposta, perchè, se ricordiamo che D. usa con nettere intimamente l'allegoria con la persona reale, se ricordiamo ch'egli cerca di non scostarsi dalle tradizioni, non è più logico che sotto quel velo troviamo chi è abituato da secoli a portarlo e che pure ha tante evidenti somiglianze con la Matelda, anzichè un'ignota che, solo a furia di supposizioni, si può tirare accanto alla *bella donna*?

Se essi dunque fossero stati anche nella scelta della donna reale più obiettivi e spassionati, ci saremmo anche li incontrati certamente. Che dovea dir di più D. per presentarci la Peccatrice? Egli con una posizione, con un semplicissimo tratto di pennello, con un aggettivo è capace di caratterizzare un personaggio, una scena, un avvenimento, e non ha detto tutto quel che riguarda il *punto di vista* di lei? Essi dunque inconsciamente son venuti in appoggio del nostro lavoro e noi, dobbiamo confessarlo, ci siamo molto più rassicurati che la via battuta ci ha condotti a buon porto. Tanto più che, con la nostra umile proposta, ogni incongruenza è tolta e la Matelda diviene un personaggio vivo e vero, non solo nell'animo di D. e nella storia; ma anche nella mistica e nell'allegoria.

IV.

Anzi, se dallo studio che siamo andati facendo, dalle somiglianze, dalle allusioni, dallo schematismo stesso

del Poema, ci si è offerta spontaneamente la gentile persona della Peccatrice, ripensandoci su e osservando che lo scopo del viaggio di penitenza di D. è la sua risurrezione morale, possiamo fare un confronto con la via di penitenza che la Chiesa ha segnata ai suoi fedeli per menarli all'identico scopo e, se noi ci troviamo sulla stessa traccia, dobbiamo naturalmente trovarvi le stesse pietre miliari e le stesse mete. Queste corrispondenze ecclesiastiche devono stimarsi di grande importanza nel Purgatorio, di cui la Chiesa gira e rigira a suo piacere le chiavi. [1]

***

Osserviamo i tempi, i luoghi e le cerimonie. Anzitutto il Poeta fa avvenire il suo viaggio nell'anno del primo grande giubileo; fa poi coincidere la sua risurrezione morale col giorno di Pasqua e a compiere il duro cammino impiega la Settimana Santa. Tutto questo non è certo nè un'invenzione, nè una combinazione. La quaresima per noi forse è un tempo come tutti gli altri, non così nel M. E. in cui era, diremo, il tempo ufficiale per la penitenza, [1] specialmente negli ultimi

[1] È superfluo ricordare che tutto il Purgatorio dantesco è costruito con materiali ecclesiastici; vedi il raccogliersi le anime sulle rive del Tevere e il levarle l'Angelo senza contrasto per le indulgenze del giubileo (c. II); vedi le preghiere prese dalle *ore canoniche* e cantate, come in esse, in momenti determinati del giorno; vedi il canto dei salmi appropriati ai luoghi e a tutte le altre circostanze; vedi quanta somiglianza c'è tra la risurrezione di Stazio e la sua apparizione ai poeti, con la cerimonia della risurrezione di Gesù nel Sabato Santo e la sua apparizione ai discepoli; vedi l'uso dei sacramentali ecc. (per tutto questo puoi vedere Perez, *op. cit.*). Da ciò può conchiudersi logicamente che, se D. ha preso tutti i materiali dalla Chiesa, non poteva trascurare il primo e maggiore. Ma a noi, più che i singoli materiali, interessa il concetto generale.

[1] Card. Nic. Wisemann, *Sulle cerimonie della Settimana Santa in Roma.* — Conferenze. *Nuov. Bibl. edificante*, vol. XVI, Napoli, 1854. — Cfr. spec. *Conf.* IV. — S. Bernardo, *Sermoni sulla Risurrezione.*

giorni (S. AUGUST., *S. in oct. Pasc.*) " *Paschales dies sunt idest indulgentiae et remissionis* „ e la domenica di Risurrezione è il giorno più solenne dell'anno ecclesiastico " *dies quam fecit Dominus* „. I bambini e gl'infedeli dovevano aspettare il Sabato Santo per il solenne battesimo, e i pubblici peccatori allora solo potevano sperare di metter piede nel tempio.

***

Vediamo le cerimonie. Quelli, che erano ammessi nel numero dei penitenti, erano prima lungamente catechizzati e infervorati a penitenza con gli esempi dei santi; in fine facevano la solenne confessione ed erano mondati nelle acque lustrali, per trovarsi puri e risorti la mattina di Pasqua. Così la *divina grazia* conduce D. alla porta di S. Pietro; ma l'*angelo che ha le somme chiavi* non lo confessa, bensì gli ricorda i requisiti di una buona confessione. Il Poeta dev'essere prima catechizzato, perciò di grado in grado fa un esercizio continuo di meditazione, dispone il cuore alla compunzione ecc. finchè, giunto al termine, si confessa, piange ed è mondato nei sacri lavacri il Sabato Santo, e la mattina di Pasqua entra nella celeste Sionne.[1] Da queste cerimonie io credo che D. abbia anche presa l'idea di far seguire al tuffamento nel 1° fiume quella simbolica e biblica rappresentazione delle vicende della chiesa e dell'impero, perchè presso il fonte battesimale si faceva passare sotto gli occhi dei neofiti una rassegna della storia dell'umana redenzione, contenuta nelle *Profezie*.

---

[1] *Tre passi* è largo il fiume sulla cui riva è Mat., i quali tre passi, osserva il MINICH (*op. cit.*, parte 2ª, art. II) corrispondono ai tre gradini della porta del Purgatorio; li D. fece il proponimento di fare una buona confessione, ma ora ne ha compite le tre condizioni e può essere assolto.

***

Tutto questo ci richiama anche una corrispondenza di luogo. Il tempio, Gerusalemme terrena, è simbolo del Paradiso, Gerusalemme celeste.[1] Nell'architettura medioevale prima del tempio dovea trovarsi il vestibolo, che era il luogo in cui erano trattenuti i penitenti divisi in diverse schiere e più o meno vicini alle desiderate porte, secondo che erano meno o più colpevoli. Questo vestibolo era detto *Paradiso*,[2] perchè ricordava ai penitenti il Paradiso terrestre, luogo del primo peccato. All'estremo termine di esso erano i fonti di acque lustrali, di cui i fedeli si aspergevano prima di metter piede nel tempio.[3] Così D. alla soglia del Paradiso celeste mette il Paradiso terrestre; all'estremo termine di esso i due fiumi, dove le anime devono essere tuffate. Lì si ricorda l'origine del peccato e la gloria del Redentore:

> Io sentii mormorare a tutti "Adamo„;
> poi cerchiaro una pianta dispogliata
> di fiori e d'altra fronda in ciascun ramo.
> (XXXII, 35-39)

> "Beato sei, grifon, che non discindi
> col becco d'esto legno dolce al gusto,
> poscia che mal si torce il ventre quindi„.
> Così d'intorno all'arbore robusto
> gridaron gli altri; e l'animal binato:
> "Sì si conserva il seme d'ogni giusto„.
> (43 e seg.)

---

[1] Cfr. *Par.* XXV, 52 e segg.; XXVIII, 53.

[2] *Paradisus*, donde l'antico francese *pareis* e *parais*, moderno *parvis*, nella lingua ecclesiastica medioevale significava il vestibolo del tempio. Così Anastasio il bibliotecario "hic "atrium Beati Petri, quod *Paradisus* dicitur estque ante Ec- "olesiam, magnis marmoribus struxit„. — Vedi anche Paolo Diacono, lib. V, cap. 31.

[3] Vedi anche Alt citato dal D'Ancona, *Orig. del Teat. in It.*; Firenze, Success. Le Monnier, 1877, vol. I, cap. III.

E si noti che, una volta riconosciuto esser lo spirito fondamentale del Poema *etico-religioso*, non è rigorosamente *logico il* riferirsi, a spiegare la posizione del Paradiso terrestre, a quel tratto tanto noto del *De Monarchia*, in cui *si parla delle* due beatitudini e delle due guide. È facile osservare, infatti, che D. nel *De Monarchia* parla delle vie di questo mondo, mentre nel Poema si trova nell'altro, in cui con una o con altra guida non si può certo cambiare o migliorar cammino. Di più, se le anime alla felicità temporale, simboleggiata nel Paradiso terrestre, devono esser guidate dall' Imperatore, sarebbe curiosissimo vedere come nel Purgatorio partono invece dal seno della Chiesa, dai suoi precetti son guidate, dai suoi ufficiali sono scorte. È chiaro perciò che al Paradiso terrestre bisogna magari conservare il significato generico di estremo termine della vita attiva, ma intenderlo sempre nel senso ecclesiastico, per non cader nell'incongruenza di disegnare al centro d'un rigoglioso giardino tropicale una tisica pianta del Polo, o viceversa.

***

D. dunque simbolicamente volle battere la stessa via, che era *segnata* dalla Chiesa a tutti i penitenti, perchè scelse appunto lo stesso tempo, riprodusse le stesse cerimonie e a queste fece corrispondere anche i luoghi.

Poste così le cose, la Peccatrice diventa indispensabile al Purgatorio dantesco, il quale, altrimenti sarebbe come la riproduzione d'un gran poema, di cui fosse soppresso l'eroe, o, peggio, in cui la parte dell'eroe fosse affidata ad un miserabile fantaccino.

È noto, infatti, che di questi riti di purgazione e di risurrezione nel Sabato Santo la Peccatrice è il personaggio principale.[1] È noto ancora come nel vestibolo,

[1] Vedi anche gli usi popolari nell'opera del D'Ancona, *Origini del Teatro in Italia* ecc.

accanto alle figure di Adamo ed Eva, era anche quella di lei; le une ricordavano il giorno della colpa, l'altra quello della riconciliazione.

Se non temessi di stancare di più la pazienza del lettore lo trasporterei in un devoto tempio facendogli notare ad uno ad uno quei riti. Qui gli ricordo solo il principale, la benedizione del cereo pasquale. Esso simboleggia Gesù che, risorgendo, ha illuminato il mondo, ed è benedetto non dal sacerdote, ma dal diacono, a ricordare che il Risorto comparve la prima volta alla Maddalena, non a gli Apostoli, e la mandò a gli altri a portare la lieta notizia. Sicchè per bocca di questo diacono si fa sentire al popolo l'inno più bello alla risurrezione di Gesù: " *Exultet jam angelica tuba caelorum etc.* „ in cui sono espresse le gioie e le speranze dell'umanità caduta di risorgere all'innocenza e alla pace. " *Huius igitur sanctificatio noctis fugat scelera, culpas lavat, et reddit innocentiam lapsis, et moestis laetitiam* „.

Lasciamo perciò che ella comparisca anche nel mondo dantesco a portare sorridente la lieta novella a tante peccatrici perdonate " *Beati, quorum tecta sunt peccata* „ e lasciamo la parte più importante del rito finale del cammino di penitenza a lei, che simboleggia proprio la *chiesa purgante.*

V.

Sicchè, se vogliamo ammainar le vele, e coordinare tutto allegoricamente alla nostra proposta, le cose appariscono chiarissime.

Non per altra via che per la chiesa si può entrar nel Paradiso. La chiesa si divide in militante, purgante e trionfante, unite tra loro per la *comunione dei santi*, ma ben distinte. Ora, della prima non è da parlare. D. si trova nella purgante e deve entrare nella trionfante. Questa

ima è la vera e perfetta, perciò, quando essa si mostra
. la prima volta, con lei vanno tutti gli elementi ec-
siastici, che D. ha artisticamente raccolti in una sim-
lica rappresentazione: i sette sacramenti, o i sette do-
dello Spirito Santo, i dieci comandamenti, i libri del
occhio testamento, gli evangeli e gli altri del nuovo. In
ezzo a tutto questo è il carro, poggiato alle spalle d'un
rifone, teologico simbolo di Gesù. Tutti cantano lodi a
aria, simbolo, come dicemmo, di questa chiesa perfetta,
perciò regina del Paradiso; ma il suo posto ella non
scia e manda Beatrice a ricevere il suo Poeta: " *Donna*
gentil nel ciel, che si compiange di questo impedimento,
y'io ti mando ecc.

***

Prima però che questa processione arrivi, sola alla
ma del Purgatorio trova D. colei che rappresenta la
hiesa purgante e insieme la regina del Purgatorio. Essa,
uando ha bene istruiti i poeti sulla natura del luogo,
lla virtù delle acque ecc. indica loro la processione e
avvia con essi ad incontrarla, perchè questo è il suo
opo finale, far entrare le anime nel seno dell'altra
hiesa. E, quando le due chiese sono insieme, Beatrice
amina, giudica, perchè a lei spetta di far questo, pri-
a di concedere il suo sorriso; ma, quando si tratta di
urificare i poeti nelle acque, è Matelda che opera e di-
pone, e dalle sue mani devono essi uscire definitivamen-
e mondati, *puri e disposti a salire alle stelle.*

Come dunque sta bene l'annunziarsi lei con quel sal-
no " *delectasti* „ e come sta bene che D., uscito dalle sa-
ere acque, dica di sè: *rinnovellato come piante novelle rin-*
novellate di novella fronda, una volta che a tutti i fe-
deli, dopo i misteri pasquali, rigenerati nella penitenza
e nel battesimo, si ripeteva lo stesso, secondo la frase
di S. Agostino (*Ser. I in oct. Pasc.*) " .... *hodie, termi-*

" *nata sacramentorum solemnitate, vos alloquimur novelli*
" *germina sanctitatis, regenerata ex aqua et Spiritu Sancto* „

VI.

E si noti infine che a quelle lacrime ed unguenti che la Peccatrice sparse sul corpo di Gesù, si son dat dai Padri le stesse proprietà, che hanno i fiumi nel Pa radiso terrestre dantesco. (Combinazione ? . . .) " *Primum* " *unguentum contritionis est, de recordatione peccatorum* " *de spiritu contrito et contribulato dependens. — Secundum* " *unguentum est devotionis, de recordatione beneficiorum . . .* " *Pedes igitur ungimus Salvatoris, cum de peccatis com* " *pungimur; nugimus caput, cum de collatis virtutibus* " *virtutum largitori gratias cumulamus* „. [1]

> Da questa parte con virtù discende,
> che toglie altrui memoria del peccato;
> dall'altra, d'ogni ben fatto la rende.
> (*Purg.*, XXVIII, 127 e segg.).

perciò D. sulla riva di Leté deve ricordare e confessare tutte le sue colpe, e compungersene, prima di essere lavato:

> L'alto fato di Dio sarebbe rotto,
> se Letè si passasse, e tal vivanda
> fosse gustata senza alcuno scotto
> di pentimento che lagrime spanda.

mentre l'immersione nell'Eunoè gli dà la memoria di tutto il bene operato e ricevuto.

---

[1] Nic. Claraevallensis, *Ser. in festo B. M. M.*, riportato tra le opere di *S. Bernardo* ed in una collana di panegirici raccolta da *S. Pier Damiani* (22 luglio). — Vedi anche S. Chrysost., *t. VI, Op. imperfect. in Matth. homil.* XV, p. 81.

roposito di lei inoltre i Padri parlano di fiu-
salutari irrigazioni e lavande, che producono il
ento nella virtù. Sicchè il Cellense pregava:
ria, *lava conscientias poenitentium, emunda inqui-*
nta cordium, quem plorando in advocatum tibi com-
sti, rogando eundem impetra reis non reatuum ul-
iratum, sed indultorem placatum. Quae adhuc
ro te sufficienter perorasti, jam dilecta pro confi-
um culpis esto pria mediatrix. — (*Op. cit.*, s. II).

Cap. VII.

Le ragioni delle reticenze di Dante e il nome " Matelda „

I.

" La femina bella, odorosa di nardo e di mirto „ s'aspettavano dunque i devoti del M. E. di trovar sorridente presso la porta del cielo a guidarli per mano per quella sospirata e temuta soglia. Là giunse un giorno stanca e disillusa anche un'anima moderna, dopo essersi affannosamente aggirata per il mondo a gustarne i piaceri, e anche ad essa si presentò pietosa la *Magna Peccatrix dalla diffusa chioma bionda:* Fausto. [1]

Ora proprio nel finale del poema si è notato sul Goethe un influsso della *Divina Commedia.* [2]

Fausto, infatti, si tuffa nel Lete, Mefistofele prepara lo stagno di fuoco, la *Mater dolorosa* lo salva per pre-

[1] Cfr. Goethe, *Fausto*, 2ª parte, scena finale. Trad. di *Giovita Scalvini* e *Gius. Gazzino*; Firenze, Le Monnier, 1862. — Vedi anche Nencioni, *La letteratura mistica* in *Vita italiana nel 300.* Treves ecc.

[2] A. Farinelli, *Dante e Goethe*, Conferenza nell' Istituto scientifico letterario di Milano, 16 aprile 1899; vedine la recens. in *Giorn. dantesco*, anno VIII, serie III, quad. 1°; Firenze 1900.

ghiera di Margherita, un inno d'amore chiude l'uno e l'altro poema. Intravide anche il Goethe, sotto le belle forme di Matelda, la *Magna Peccatrix dalla diffusa chioma bionda?*

In ogni modo, se nella devozione e nell'arte la figura della Peccatrice avea troppo di confortante e di bello perchè fosse trascurata o svisata, tutto il contrario è successo nel campo della critica. Ed è curioso poter ripetere di lei quel che il Poletto dice di Matelda " più che per l'antica Elena s'è combattuto dai chiosatori e dai critici „.

Si tratta che alcuni vogliono attribuire a tre diverse donne, altri a due, quel che la Chiesa latina dopo S. Gregorio (fine del sec. VI e principio del VII), che introdusse l'unità negli uffici, ritiene appartenere ad una sola. Sicchè abbiamo un dissidio fra la tradizione dotta da una parte e la popolare dall'altra.

***

A noi non interessa di rifar la questione, nè siamo preoccupati di risolverla in uno o in altro modo; basta che nel dissidio collochiamo il nostro Poeta, che era un dotto e scriveva per il popolo. Era un dotto, per giunta, molto accurato, a cui non sfuggì nulla del movimento intellettuale del suo tempo.

Per noi quindi han ragione tutti, anche il Faillon, accanito difensore della perpetua unità in ogni tempo. Egli si strappa i capelli per toglier di mezzo le divergenze tra i Padri; ma per alcuni è costretto a darsi vinto e riconoscere che propugnarono la distinzione, così nel sec. III, *Origène;* nel IV, *S. G. Crisostomo;* nel V, *S. Proclo;* nel VI, *Eschio, Servio;* nel VII, *Giovanni di Tessalonica;* nell'VIII, *S. Modesto;* nell'XI, *Teofilatto.*

Fa inoltre un curiosissimo specchietto [1] di critici che han citati gli stessi Padri pro e contra l'unità; ma tutto questo, più che alla conclusione che tutti essi si siano sbagliati, deve menare *a priori* all'altra molto più logica, che le parole dei Padri sono realmente dubbie. Se infatti, avessero detto chiara e netta la cosa, come mai, anche in un ardor di lotta, si sarebbero potute verificare tante contraddizioni? Ciò è confermato dal vedere, a favore del dubbio, notati due degli scrittori più seri, il Mabillon e il Tillemont.

Comunque, in generale si può dire che parlano apertamente nella questione i Padri greci e quelli anteriori a S. Gregorio. I posteriori invece son molto guardinghi; spesso non si sa quale sia veramente la loro opinione; lasciano le cose in dubbio o si fanno scudo dell'autorità degli altri.

Si veggano p. es. alcuni da D. tenuti in grande stima e che a noi quindi interessano da vicino: il B. Alberto Magno, S. Bonaventura, S. Tommaso.

***

Il B. Alberto Magno [2] ricorda storicamente la questione, dicendo che contro l'unità stanno Origène, il Cri-

---

[1] *Op. cit.*, vol. I, pag. 35 e segg. — **S. Bernardo ha ammessa l'unità:** — 1° Lefèvre d'Etaples (*De tribus et unica Magdalena disceptatio*, 1519, fol. 18); 2° Clicthoue (*Disceptationis de Magdalena defensio*, 1519, fol. 96); 3° Launoy, *Dissertation*, ecc., Trevet, pag. 225). — **S. Bernardo non ha ammessa l'unità:** 1° Estius, (*Guillelmi Estii, Oration. theolog.* 1654, p. 440-441); 2° Chastelain (*Réponse aux remarques sur le nouveau bréviaire*, pag. 110); 3° Anquetin (*Dissertation sur saints Mad.*, pag. 338). — **S. Bernardo è rimasto in dubbio:** 1° Mabillon, (*S. B. A.*, tomo I in *Cantic. sermon.* XII, n. 6, col. 1001, nota *a*); 2° Tillemont (*Mémoires Ecclésiastiques*, tome II, pag. 513); 3° Arnauld d'Andilly (*Histoire et concorde des quatre Évangélistes*, Paris, 1715, foglio 48). — Lo stesso è su *S. Ambrogio* ed altri.

[2] B. A. M., *In Ev. D.* Joan., XI; Matth., XXVI; Luc., VII.

sostomo, Ambrogio; a favore, Agostino, Gregorio, Beda. Egli per altro si mette sotto l'autorità della Chiesa, lasciando che ognuno si serva a suo piacere: " *Ecce ist* " *est diversitas opinionum patrum: et accipiat quilibet quo* " *vult. Ecclesia enim occidentalis sequitur Gregorium* (Luc. VII). Si vede però che il B. Alberto non vorrebbe scostarsi dalla confortante figura della Peccatrice tanto glorificata, e in fine aggiunge: " *Nec est magnum si d* " *nominibus et qualitatibus personarum diversa sentiun* " *Doctores* „ (Joan., XI).

S. Bonaventura [1] ha le stesse idee.

S. Tommaso [2] si nasconde nella sua *Catena aurea*, in cui, com'è noto, fa un meraviglioso centone, commentando gli Evangeli col cucire insieme le parole dei Padri. Ora lì si trovano posti insieme:

— Origen.: " *Forsitan quis diceret quatuor fuisse mu-* " *lieres de quibus scripserunt Evangelistae; ego autem ma-* " *gis consentio tres fuisse: et unam quidem de qua scrip-* " *serunt Matthaeus et Marcus, alteram autem de qua* " *scripsit Lucas, aliam de qua scripsit Joannes* „. (*Cat. Aur.*, Matth., XXVI).

— Hieron.: " *Nemo enim putet eandem esse quae super* " *caput unguentum, et quae super pedes effudit: illa enim* " *lacrymis lavit, et crine tersit, et manifeste meretrix ap-* " *pellatur; de hac enim nihil tale scriptum est: nec enim* " *poterat statim capite Domini meretrix digna fieri* „. (id., id.)

— Chrysost. (hom. 81): " *Et secundum hoc apud tres* " *Evangelistas, scilicet Matthaeum, Marcum et Lucam una* " *et eadem esse videatur .... Apud Joannem autem non* " *est eadem mulier, sed altera quaedam mirabilis Lazari* " *soror.* „ (id., id.)

— August., *De Conc. Ev.* lib. 2, c. 79 — *De Doctri-*

[1] S. B., *In Ev. D.* Luc. VII; Joan. XI.
[2] S. T., *Catena aurea in Ev.* ecc. (tutte le cit. precedenti).

lib. 3, cap. 12, vuol togliere la pluralità delle donne. (id., id.)

— GREG. (hom. 35): " *Quia quatuor Evangelistae di-*
" *cunt Christum unctum fuisse unguento a muliere, tres*
" *puto fuisse mulieres ex personarum qualitate, ex modo*
" *agendi, ex differentia temporum .... Chrysostomus au-*
" *tem binas asserit has mulieres fuisse* „. (id., LUC., VII).

— AMBROS.: " *Hanc ergo mulierem inducit Matthaeus*
" *supra caput Christi effundentem unguentum: et ideo no-*
" *luit dicere peccatricem; nam peccatrix secundum Lucam*
" *supra Christi pedes effudit unguentum. Potest ergo non*
" *eadem esse ne sibi contraria dixisse Evangelistae vi-*
" *deantur. Potest etiam quaestio meriti et temporis diver-*
" *sitate dissolvi, ut adhuc illa peccatrix sit, jam ista per-*
" *fectior* „. (id., id.) [1]

Queste divergenze trovava D. innanzi a sè, le quali in séguito si aumentarono, tanto che contro un solenne decreto della Sorbona (9 nov. 1521) [2] stabilente l'unità, troviamo un decreto di Clemente VIII [3] per togliere dal-

[1] ORIGÈNE, greco, 185-254; GEROLAMO, latino, 331-420; CRISOSTOMO, greco, 347-407; AGOSTINO, latino, 354-430; GREGORIO, greco, 328-389; AMBROGIO, latino, 340-397. — Non si meravigli alcuno di vedere tanto contrarî all'unità dei Padri che abbiamo citati in sostegno della credenza della Chiesa. Noi così li abbiamo trovati presso i Padri e scrittori ecclesiastici posteriori, e poi li son posti a sostegno delle allegorie da trarre da ciascuna donna, allegorie e donne che la Chiesa ha poi coordinate ed unite in un tutto solo. Si noti ancora che per quanti dubbi e dispute si sian fatte nel campo teorico, si è dovuto arrivare fino al secolo XVII perchè solo alcune chiese di Francia riformassero il Messale e il Breviario. È inutile dire che dicendo: *Padri latini posteriori a S. Gregorio*, non intendiamo certo di tutti, ma dei più critici; gli oratori p. es. mai tolgono dagli occhi del popolo l'esempio tanto confortante presentato dalla Chiesa. Per vedere poi come i Padri sono velatamente dubbiosi nella questione detta dal Baronio, nelle annotazioni al Martirologio romano: *famosissimam et antiquitus disputatam* e da Mariano Vittorino, nell'indice delle opere di S. Girolamo: *difficillimam et ubique in Ecclesia controversam*, metti insieme CALMET (*Prolegomena et dissertationes* ecc.); FAILLON (*op. cit.*, parte I); BOLLANDISTI (*Acta Sanctorum*, 22 luglio).

[2] *Collectio judiciorum de novis erroribus*, tomo II, pag. vjj.

[3] GAVANTI, *Rubric.* apud. Est. orat. 14.

l'ufficio un inno antico, che parlava dell'unità tropp esplicitamente.[1] Se reticenze dunque vi sono, come d tutti si crede, nella presentazione della Matelda, esse secondo la nostra proposta, provengono direttamente da Padri latini posteriori a S. Gregorio papa.

Si torni adesso a pensare a quanto abbiamo detto ne Cap. V sul misterioso annunzio della *bella donna: Vo siete nuovi e forse perch' io rido in questo luogo eletto al l'umana natura per suo nido maravigliando tienvi alcu sospetto, ma luce rende il salmo* " *Delectasti* „ *che puot disnebbiar vostro intelletto*, e si vedrà con quanta arte i P. la presenta.

***

A tutto ciò si aggiunga un fatto, che avvenne a tempo di D. e, se riuscì a dare *attualità* a tutte le in trigate questioni sulla Peccatrice, le ingarbugliò per al tro molto di più.[2]

Mentre i crociati e gli altri pellegrini si recavano al la *Sainte-Baume* in Provenza a visitare il sepolcro di lei i critici si domandavano: dov'è il suo corpo? Tant più che i religiosi di Vézelay, nel sec. XI, avevano spars la voce, che esso era stato trafugato segretamente dall Provenza nella loro abbadia, al tempo dei saccheggi de Saracini, e là si dirigevano anche parecchi pellegrinaggi

Le dispute furono moltissime.[3]

In questi dubbi si stette fino al 1279. Carlo,[4] prin cipe di Salerno nell'anno precedente avea ordinato di fa ricerche nella chiesa di S. Massimino, per calmar le in

---

[1] È inutile per noi parlare dei vigorosi assalti contro l'u nità fatti dagli eretici del secolo XVI, e delle dispute del se colo XVII.

[2] Cfr. Faillon, *op. cit*, vol. I, pag. 433 e segg.

[3] Cfr. *id.*, pag. 819 e segg.

[4] *Id.*, pag. 867 e segg. — Vedi specialmente le fonti sto riche.

certezze dei fedeli, e poi, il 9 dicembre 1279, scavando egli stesso pien di fede, scoprì una tomba, all'aprir della quale si sparse un soave odore. Dei segni straordinari avea lo scheletro racchiusovi: la lingua era intatta, ed intorno ad essa sorgeva una rigogliosa e verdeggiante pianticella; sulla fronte era un po' di pelle fresca. Di chi era questo corpo? Si disse: la lingua non poteva essere d'altri che di lei, che avea annunziata la risurrezione all'umanità, della qual cosa era simbolo la pianta verdeggiante, che trovava riscontro in tutte le verghe verdeggianti della Sacra Scrittura. Il pezzetto di pelle era la reliquia del *noli me tangere*, come poi si chiamò, perchè, quando la Maddalena si slanciò ad abbracciare i ginocchi di Gesù risorto, il Nazareno la trattenne poggiandole un dito sulla fronte. [1]

***

Si era dunque realmente trovato quel corpo prima ornato di tanta bellezza? Bonifazio VIII, in una bolla del 6 aprile 1295, certifica a Carlo la verità della scoperta fatta, e gli dà facoltà di togliere la chiesa di S. Massimino ai monaci di S. Vittore e darla a quelli di S. Domenico e insieme largisce grandi indulgenze ai pellegrini. [2]

Roberto d'Anjou seguitò a dar privilegi a quella chiesa e fece gran propaganda della devozione della Santa. [3]

I pellegrinaggi fluivano più del solito e le dispute forse più dei pellegrinaggi. [4]

Ma la cosa in realtà produsse molto rumore, non molto bene nella critica. Il Faillon però fa notare che

[1] *Id.*, pag. 879-896; a pag. 870-71 nota che tutti gli scrittori contemporanei s'interessano della questione.

[2] *Id.*, pag. 905-984; vedi anche i documenti raccolti nel vol. II.

[3] *Id.*, pag. 984-955.

[4] Vi andò anche il Petrarca, che lì stesso scrisse alla Maddalena un elogio in versi. — Leggilo in *id.*, pag. 958.

l'invenzione del corpo della Peccatrice portò un rinfocolamento nella pietà dei fedeli.

***

Ora, tutto questo movimento, il cui periodo più accanito cade proprio nella vita di D., che impressione dovè fare sull'animo di lui, e che parte egli vi prese, una volta che tutti gli scrittori contemporanei se n'interessarono? Come dovea comportarsi in un'opera destinata al bene di tutti? — Egli, se volea mettere alla cima del Purgatorio la Peccatrice, come dotto dovea raddoppiar le reticenze, tanto più che l'*affaire* era stato messo su da uomini come Bonifacio VIII, Carlo, Roberto.

II.

Ma vi è il nome, si può dire, a cui vi casca l'asino mortalmente. Posto il nome, non si può parlare di reticenze; e d'altra parte che c'entra esso con la Peccatrice?

Pur troppo, il nome è stato la causa di tutti i guai, eppure, in esso è il suggello di conferma a qualunque opinione e proposta.

A sentirlo viene naturalmente il desiderio di cercare una *Matilde* o *Matelda*, se è vero che i due nomi son proprio lo stesso e non bisogna invocare un di quei piccoli mutamenti fonetici, che D. con molta arte spesso mette in mezzo e che hanno tanta importanza nell'interpetrazione del suo pensiero. [1]

---

[1] N. Zingarelli, *Rassegna critica della letteratura italiana*, pubblicata da E. Percopo e N. Zingarelli; Napoli, anno I, n. 5, maggio 1896. — *Comunicazione su Santo Pietro* „. Tutti sanno come.... alcune piccole varianti, cosiddette fonetiche, nella *Commedia* abbiano una bella importanza „.

Ma è successo un fatto curiosissimo; le Matildi della storia sono state esaminate tutte .... con esito sventuratamente negativo.

Dunque?.... Si è conchiuso: la Matelda non deve essere persona di nominanza storica, e bisogna cercarla nella *Vita Nuova*.

Il ritrovato era davvero eccellente, perchè la *Vita Nuova* offriva gran messe di fanciulle innominate che naturalmente potevano battezzarsi come meglio piaceva.

Ma la *Vita Nuova* urtava contro gli stessi scogli, contro cui urtavano le Matildi della storia. Come fare, cioè, a fissar in quell'altissimo posto una ignota fanciulla? Si è perciò determinata una contro-corrente, un ritorno a Matilde di Canossa (cfr. BARTOLI, CASINI, *opere citate*, anche altri) perchè tra due mali era meglio scegliere il minore: Matilde di Canossa almeno era una donna illustre, già stata in relazione con la Chiesa, di cui qui si rappresenta la storia, e sulle sue spalle poteva appiccicarsi magari un significato allegorico.

Comunque sia, non vogliamo ripetere quanto abbiamo già detto; fermiamoci adesso al solo nome.

Si battezzarono dunque per Matelde tutte le fanciulle della *Vita Nuova*, stabilendo il principio che dell'epoca "della celebre Contessa di Toscana quel nome di Matelda "esser dovea in Firenze abbastanza comune „.[1] Ma il Borgognoni fa notare che di Matildi "ne' libri e nelle "carte del due e trecento toscano bisogna confessare "che non vi è certo dovizia „.[2] Naturalmente, questa di D. potea essere un'eccezione; ma la regola era distrutta.

Già, è inutile osservare che manca di qualunque serietà l'asserzione del Kraus, esser Matelda un puro simbolo della *vita attiva*. "Il nome poi da darsi pensa che

[1] MIRICH, *op. cit.*, parte II, art. IV, 2ª ipotesi.
[2] *Op. cit.*, pag. 18.

" sia (a D.) stato suggerito dalla Contessa Matilde „ (??

I difensori della *Vita Nuova* hanno escogitato espedienti. D., han detto, battezza con questo nome donna che abitualmente ne aveva un altro.

Ma qui nuovi intoppi: perchè questo?

Ecco: per sostituire un nome poetico ad un pros come Filippa, Niccolosa, Bartolommea " che erano a " tempo nomi comuni in Toscana „ (BORGOGNONI, pag.

Altri mettono fuori una ragione molto più bella Poeta non poteva spiatellare chiaro e tondo un nc perchè quella donna, che chiama Matelda, era viva, n tre egli scriveva (cfr. BASTIANI, FORNACIARI, ecc., *cit.*). Bene! Allora per i difensori della *Vita Nu* che implicitamente o esplicitamente devono ammet tutti gli argomenti raccolti dallo Scartazzini in soste di essa, questo nome fa naturalmente parte del " v " col quale (D.) copre a bello studio il personaggio " Matelda „ e che è " una parlantissima prova delle " lazioni personali che ebbero un dì luogo fra lui e " bella donna, relazioni alle quali allude pure l'abba " degli occhi (*Purg.*, XXVIII, 57), il paragone di " e Leandro, il sorriso di Matelda e il modo di tratt " dei due personaggi „ (SCART., *op. cit.*, § 8). Ma, s *cet*, questo *velo* è modestia, è vergogna, è paura . . . rimorso . . . ?? Ah birbo di Poeta! Quanto di tapi di pettegolo, di volgare hai tu messo proprio nella s na, che ti sei sforzato di fare la più mistica e intel tuale!!....

***

In ogni modo, rimarrebbe poi da spiegare, perchè e avesse scelto proprio questo nome e non un altro ugu

[1] F. X. KRAUS, *Dante, sein Leben und sein Werk, sein V hältniss zur Kunst und zur Politik, Mit zahlreichen Illustra nen*, Berlin, 1897. — Vedi recensione ZINGARELLI, *Rivista tica* cit., anno III, fasc. 7-10.

mente poetico. Non difettano ragioni anche per questo. D. l'ha usato per il significato etimologico che esso ha.

Lo Scartazzini però grida: "*pseudonimi non hanno "luogo nella Divina Commedia*„ e specialmente, si potrebbe aggiungere, pseudonimi formati come i seguenti:

— Il Buti, (*Comm.*, pag. 675; riportato anche dal Minich) dice che Matelda "tanto viene a dire quanto "*dante loda alla Scienza di Dio*„.

— Il Minich e il Bastiani (*op. cit.*) ricordano che esso significa *compagna nobile*[1] e s'immagini come saltano per la gioia, perchè all'uno interessa la fanciulla che fu *alcuna fiata con Beatrice*, all'altro, come dicemmo, Monna Vanna, *indivisibile compagna di Beatrice nella visione di amore.*[2]

— Il Fornaciari (*op. cit.*) ne escogita un'altra migliore, dal greco; la radice μαθ da μανθάνω unita alla radice ελδ da ἔλδομαι, quindi: *amore del sapere* e così ha ragione anche lui, difensore della *donna gentile* della *Vita Nuova*, simbolo della filosofia nel *Convivio*.

— Il Borgognoni (*op. cit.*), che tra le tante donne del § XVIII della *Vita Nuova* va a scegliere quell'arditella che tempesta il povero Poeta di tante domande, deve avere anche lui le sue ragioni etimologiche e mette fuori: *figlia animosa*.

Hanno ragione tutti. Sfortunatamente però tali investigazioni non possono reggersi, appunto perchè, come si vede, son troppo dotte, mentre D. in questi fatti pigliava le cose molto alla grossa, dava scomposizioni di parole[3]

---

[1] Il Minich (parte 2ª, art. IV) trae la sua etimologia dal *Vocabolario di nomi propri sostantivi di Claudio Emanno Ferrari*, aggiunto al tomo VII del *Dizionario della lingua italiana* pubblicato dalla Società della Minerva, Padova, 1827-30 e dal *Vocabolario universale italiano* pubblicato dalla Società Tramater di Napoli, 1884, vol. IV. — *Matelda* è detta: *compagna nobile* o *compagna del Signore*.

[2] Tanto *indivisibile* che nella *Vita Nuova* comparisce una sola volta e incidentalmente.

[3] Cfr. *Vita Nuova*, XXIV, 15, 29; *Purg.*, XIII, 109; *Par.*, XII, 79-81.

spesso usava onomatopée,[1] non veri pseudonimi con riposto significato etimologico.

***

È successo per il nome della *bella donna* quel per i nomi dei dieci diavoli del c. XXI dell'*Inferno*

Ora, per quei nomi strani e diabolici la questi rimase insoluta, finchè si andarono escogitando le profonde etimologie, e si potè risolvere, solo quando prese la via più semplice.

Questo appunto dunque rimanda fare sul nome " telda „. E una volta che d'una Matelda della storia non può parlare, d'una della *Vita Nuova* tanto meno, a noi rimane che cercar nelle fonti messe in campo per la catrice.

A priori possiamo fare due deduzioni: che esso p trovarsi tale quale tra i tanti arzigogoli e scomposizi che i Padri fanno sul nome di lei, come abitualme su tutti i nomi propri. O meglio: che nome!? Essa ne ha, perchè S. Luca non lo dice. Nelle altre comp nel Vangelo si presenta con un nome ed un soprann su cui molto si è disputato; ma essi stanno e non sta insieme, secondo si ammette che il racconto evange riguarda tre donne, due, o una.

Oppure, se è vero che D. nell'intrigata e vive questione s'impose dei riguardi, dovea essere un pal tivo o diversivo anche il nome, che apparirebbe come sua formazione saccente. Questa anzi tutto non sare aliena dall'indole di lui, tanto più che non sembra f a casaccio.

Il Poeta avea innanzi due libri,[2] uno di S. G

[1] Cfr. in *Inf.*, XXI, il nome che ciascun diavolo ha, a tabile alla sua figura.

[2] S. Girolamo, *Liber nominum hebraicorum*. Opera Om

lamo, l'altro di Beda, in cui erano segnate molte derivazioni dalla radice trisillaba ebraica, donde è venuto il nome greco Maddalena e che poi non sono molto lontane da Matelda, p. es. *Magdal*, *Magdael*, *Magdiel*, ecc. Ciascuna di esse avea uno speciale significato etimologico e D. avrebbe potuto servirsene così come nel Paradiso si servì dell'*Etymol.* di S. Isidoro per fare sfoggio dei vari nomi della Divinità.

Lo stesso *castellum* Μαγδαλά era notato in diverse forme secondo diverse lingue: *migdol*, *magdela* ecc.

Vi era insomma molta roba per tentar D. a metter fuori quel " *Matelda* „. Si collochi esso tra queste derivazioni e formazioni e si vedrà che è, se non altro, della stessa risma.

Così, senza andar escogitando riposti significati etimologici, noi ci serviamo dei libri che D. avea tra mani e di cui si serviva. E se è vero che il posto e l'ufficio della Matelda corrispondono a quelli della *donna di Maydala*, se è vero che le caratteristiche personali dell'una son quelle dell'altra, che l'allegoria dell'una non può spiegarsi che con l'altra, troviamo una conferma a tutto questo anche nel nome che, dopo quanto abbiamo detto alla Peccatrice apparterrebbe sempre, benchè velatamente; anzi proprio esso sarebbe il velo messo a bella posta intorno alla statua, dopo averla finita di scolpire.

Questa almeno sembra la conclusione più logica, per evitar li scogli a cui le altre investigazioni urtano, e non mettere in contrasto il nome con la persona, o la persona col nome.

A me, che faccio solamente una proposta, non conviene andare più oltre e asserir le cose con maggiore

---

tomo III, Romae, MDLXV. — Beda, *Interpretationes nominum hebraicorum.* Opera Omnia, tomo II, Basileae, MDLXIII. — Vedi anche Calmet, *Dictionarium historico-criticum etc. Sacrae scripturae;* ed altri libri simili.

certezza. Tanto più che, da povero profano, mi s
messo a navigare nel *mare magnum* della Patristica c
la paura di sentirmi gridare ad ogni passo: *lungi, lun*

Richiamo perciò l'attenzione dei competenti nella l
teratura ecclesiastica da una parte e nella dantesca d
l'altra.

E mi fermo qui contento d'avere assodato, se n
altro, alcuni punti fondamentali della questione.
fermo senza rimorso, perchè mio scopo non era dire
suggellare ogni cosa, bensì, come or ora ho ricorda
fare semplicemente una *proposta*, a cui, dopo un'esa
osservazione di fatti e procedendo logicamente di con
guenza in conseguenza siamo giunti.

Riguardo ad essa, abbiamo poi soltanto cennate
fonti, spigolandone qua e là qualche cosa, sicchè que
lavoro resta tutto da rifare con più ordine e più larghez
resta specialmente da esaminare ciò che riguarda D.
da vicino. Bisogna, come dicemmo, partire dai SS.
dri, essendo quei vecchi e a torto trascurati volumi de
miniere inesauribili e, alla fine, essi formavano la
blioteca di D. Bisogna mettere insieme le cerimoni
gli usi ecclesiastici ed entrare massimamente nello s
rito di esse;[1] innestarvi le credenze popolari e gli
dei luoghi per cui il Poeta passò e l'eco di quanto
niva dalla Provenza e dalla Palestina, per mezzo
pellegrini da una parte e dei mercanti dall'altra; bi
gna, in una parola, ricostruire la coscienza d'uno s
dioso, dotto e poeta d'allora, d'un uomo specialmente
me D., dal punto di vista della nostra proposta.

---

[1] Cfr. Agresti, *Il "Vero" velato nel c. VII del Purgato*
— Nota letta nella R. Acc. di archeologia, lettere ed arti;
poli, 13 giugno 1888. — È riportata in *Alighieri*, anno I.

***

La mancanza dell'occorrente materiale ci ha tolto di prendere in esame una fonte che abbiamo dovuto cennare molto di sfuggita. Io credo, cioè, che si potrebbe cavare gran profitto dalla pittura. Giotto dipinse più volte la Peccatrice; or anche se non vogliamo credere che D. in parecchi disegni lo consigliasse e dirigesse,[1] rimane sempre innegabile il fatto che tra le pitture di Giotto e la *Divina Commedia* vi sono molte somiglianze. O quelle mistiche e simboliche figure erano del tempo? In un caso o nell'altro è evidente l'aiuto che se ne potrebbe cavare a rintracciare e precisare la figura dantesca.

Lo spirito di D. alita ancora su gli artisti posteriori[2] fino a Michelangelo, che della *Divina Commedia* fece il suo codice d'arte. Or che impressione ha fatto, che somiglianze e ricordi ha risvegliato la figura di Matelda nell'animo loro? Essi sarebbero giudici competentissimi.

***

Ma a che scalmanarsi tanto??! Chi sa quanti butteranno lì questo povero lavoro, senza degnarsi nemmeno di sfogliarlo, non dico di leggerlo!

E quelli che lo leggeranno?... Io non canto prima del tempo il *miserere* o il *parce mihi*, li prego solo che,

---

[1] Cfr. Vasari, *Vita di Giotto;* Clerici, *Osservazioni sul modo d'intendere alcuni punti dei c. XXXI e XXXII del Purgatorio,* in *Alighieri*, anno II; Selvatico, *Scritti d'arte*, Firenze, Barbèra, 1859, pag. 215, 291; id., *Racconti storici*, Firenze, Barbèra, 1870.

[2] Cfr. Vasari, *Le vite degli eccellenti pittori* ecc. — Leggi specialmente le vite di *Andrea di Cione Orgagna*, e di *Michelangelo.*

se la proposta sembrerà giusta, vi aggiungano il contr
buto della loro dottrina e dei loro studi; se poi non sem
brerà giusta, che ci ho da fare?... Sia per non dett
Compatiscano del resto alla mia *bella* e *innamorata Pe*
catrice essi che han compatito a delle Sante Monach
che ballavano e si chiamavano *Veneri innamorate* e *Pr*
serpine, essi che hanno approvate e difese delle igno
fanciulle di Firenze (e non tutte di buona fama...
elevate poi al più alto ufficio del Purgatorio, essi che ha
compatito.... ma è meglio lasciare il resto.

Prezzo: UNA LIRA

PROPRIETÀ LETTERARIA

ho creduto di fare cosa grata ed utile ai lettori di questo Annuario col presentar loro come in compendio in questa *Nota* alcuni dei principali appunti da me fatti in passato a tale proposito, aggiungendo pure ad essi al presente qualche nuova riflessione ed indicazione.

La *bussola,* come è noto, serve a determinare la direzione dei diversi punti dell'orizzonte rispetto alla linea di spontanea orientazione che l'ago calamitato piglia, dovunque esso si porti o comunque si volga la scatola che lo contiene. Questo strumento fu da prima chiamato dai nostri antichi marini il *bossolo della calamita,* perchè formato di un ago mobile o di acciaio calamitato, contenuto in una scatoletta cilindrica di legno di *bosso* o *busso,* d'onde il nome di *bussola,* usato poi esclusivamente senz'altra parola d'aggiunta, dal secolo XVII sino a' nostri giorni. Si ritenne da tutti per molto tempo, cioè sino a Cristoforo Colombo, il quale nel 1492 fu il primo scopritore della *declinazione magnetica* (Vedi (C) nella nota (1), che tal linea direttiva dell'ago coincidesse ovunque con quella dei poli; il qual nome perciò fu applicato ai due punti di massima attrazione della magnete e dell'ago calamitato (Vedi (A) nella nota (1).

La prima conoscenza di codesta facoltà direttiva dell'ago magnetico (il che costituisce propriamente la parte essenziale della bussola), e la prima applicazione che si sia fatta di tale proprietà, benchè in modo assai rozzo ed imperfetto, per dirigersi nei viaggi di terra, da prima, e poi in seguito anche in mare, sarebbe realmente dovuta a qualche autore cinese, come risulta dai loro più autentici documenti, e da

diversi altri criteri storici. Però dagli stessi libri cinesi si rileva che la conoscenza e l'uso antico di codesto mezzo direttivo, col nome di *carri magnetici*, era considerato dai loro scrittori come un raro congegno di qualche loro celebre meccanico, ad intervallo scoperto e poi perduto e di nuovo costruito, ma ad uso privato soltanto degli imperatori, e non già di conoscenza e di uso volgare presso i Cinesi. Della loro bussola marina poi non abbiamo nei loro libri che alcuni accenni, relativamente assai più recenti, cioè del secolo XII e XIII, quando cioè la loro bussola era stata già introdotta ed anche perfezionata nel Mediterraneo. Nella bussola cinese l'ago di ferro era infilato in una cannuccia galleggiante sull'acqua, o si calamitava ad ogni osservazione accostandovi, estremamente al vaso e ad una sola estremità dell'ago, il polo di una calamita ed agitando di più questa, in modo di comunicare all'ago stesso un moto di andirivieni(1). Questo metodo imperfetto di calamitazione o di rinvigorimento dell'ago fu introdotto anch'esso in Europa insieme colla bussola e vi si conservò in appresso per molto tempo: tale operazione nel medio evo era detta *imbriacar l'ago*. Per i Cinesi la direzione principale osservata era verso il sud, e veniva contrassegnata sul lembo della loro bussola da una larga divisione soltanto, chiamata *mansione meridionale*.

Secondo diversi criteri storici già da me esposti nelle Memorie citate nella nota 1, e specialmente nei capitoli IV e VII della Memoria (E), pare che

(1) V. (E) Cap. I, p. 79 e segg.

codesta primitiva bussola galleggiante cinese fosse introdotta la prima volta nel Mediterraneo nel secolo X, e probabilmente per opera di qualche amalfitano, non però certamente dal supposto inventore di codesta bussola Flavio Gioia, del 1300. Ma ben presto, e forse non più tardi del secolo XI, codesta bussola primitiva ricevette nella marina italiana le modificazioni che ora dirò, sebbene presso gli altri popoli marittimi d'Europa rimanesse per lungo tempo ancora sotto la forma antica, come indicano le testimonianze di diversi autori del secolo XIII. Anzi nei mari del Nord essa era ancora in uso al tempo del Riccioli e del Fournier (1).

Invece dal secolo XI a tutto il XIII, a quanto si rileva dalle carte nautiche e dagli Statuti minerari di Massa Marittima in Toscana (2), che sono probabilmente anteriori (riguardo alla loro prima compilazione) al 1200, la bussola ricevette nella marina italiana le seguenti modificazioni e perfezionamenti:

1° L'ago fu reso mobile sopra un perno fissato centralmente al fondo di una scatola coperta da un vetro.

2° Per punto cardinale direttivo si sostituì alla *mansione meridionale* dei Cinesi il polo settentrionale detto dagli Italiani, e in particolare (in origine) probabilmente dagli Amalfitani, ***Tramontana,*** nome dato anche alla stella polare, la quale volgarmente si riteneva che coincidesse esattamente col polo celeste, e che, per le teorie allora vigenti e continuate

(1) V. *Hydrographie* par le P. Georges, Fornier S. J. Paris, 1667. Riccioli, *Geographiae et Hydrographiae reformatae*; Bononiae 1661.

(2) Su questo importantissimo documento tornerò in altra mia Memoria in una prossima pubblicazione.

ancora per qualche secolo, si credeva che ingenerasse nel globo terrestre e nella calamita l'attrazione e la polarità magnetica.

3. Il lembo circolare della scatola fu diviso (nelle bussole *di rotta)* in 32 parti o *venti*, cioè in 8 principali, con denominazioni esclusivamente italiane, fra i quali erano compresi altri 8 venti intermedi, detti *mezzanini*, e fra questi ed i primi altri 16, detti *quarte*, nome che non ha significato giusto che nella *rosa* italiana: e così dicasi del nome di *rombo* dato ad ognuno di detti venti, come di quello stesso di *rosa* dato al loro complesso. Questo però non avvenne probabilmente che in seguito ad un altro importantissimo perfezionamento introdotto verso il principio del secolo XIV, come dirò.

4. Inoltre, poichè come riconoscono tutti i più valenti geografi dei nostri tempi, le nostre carte nautiche antiche che ci restano, si mostrano *relative* assai esatte nei particolari rilievi, specialmente delle coste mediterranee, ed inoltre suppongono necessariamente altre carte di epoca notevolmente anteriore, deve da ciò naturalmente dedursi che sin d'allora i marini ed i cosmografi italiani si servirono pure della bussola munita di traguardo per uso topografico. Ciò si conferma pure dalla disorientazione stessa che presentano più o meno tutte le carte nautiche medioevali, appunto perchè, nella bussola di cui si servivano per tali rilevamenti, non tenevano conto della *declinazione magnetica*, che allora ignoravano. Al certo una bussola ad ago imperniato, col lembo diviso in 360° e fornita di diottra per uso topografico ed anche astronomico azimutale, trovasi descritta nel cap. II della

parte II dell'*Epistola de magnete* di Pietro Peregrino nel 1268 (1). Ma già da circa un secolo prima la bussola era usata come *grafometro* nelle gallerie della miniera di rame della repubblica di Massa Marittima in Toscana, come si è detto.

Ma più di tutti gli accennati perfezionamenti della bussola marina, il maggiore fu certamente quello di rendere mobile insieme coll'ago la *rosa dei venti*, dopo aver contrassegnato il lembo fisso della scatola colla così detta *linea di fede* in corrispondenza dell'asse della nave. Egli è infatti in virtù di questa sola modificazione, in apparenza leggera, che a *vento traverso* si può dirigere con facilità e sicurezza la *rotta* della nave *in altura*, come ben sanno i marini (2). Talchè si può dire a ragione che dopo questa modificazione soltanto la bussola diventò un istrumento nelle sue parti essenziali atto a ogni specie di navigazione, e perciò l'autore di tale perfezionamento, che, a quanto pare, fu pur esso un amalfitano, verso la fine del secolo XIII o al principio del XIV, potrebbe a tale riguardo chiamarsi anche inventore della bussola comune.

I più antichi documenti scritti che finora si abbiano della bussola così ridotta sono due commenti della *Divina Commedia*, l'uno di Francesco da Buti pisano del 1380, e l'altro del suo contemporaneo Giovanni da Serravalle, già da me riferiti nella mia Me-

(1) V. (A) nella nota 1, p. 7.

(2) V. la dimostrazione che ne ho recata nel capo X della Memoria (E), pag. 172-175.

moria (C). (V. la nota 1, a pagg. 53 e 98), là dove essi dichiarano il passo del Canto XII del *Paradiso:*

Si mosse voce che l'ago alla stella
Parer mi fece in volgermi al suo dove.

Ma i suddetti commentatori parlano di codesta bussola a *rosa mobile,* come di cosa già volgare al loro tempo: e che tale fosse, lo dimostrerebbe anche la forma stessa della *rosa dei venti*, come viene da loro descritta, giacchè essa trovasi già disegnata in alcune carte marine alquanto anteriori. Tale forma stellare infatti non può certamente riferirsi a quei semplici scompartimenti lineari fatti sul lembo circolare della bussola, e contrassegnati colle *sigle* convenzionali degli otto venti principali e fissi di posizione, dei quali si è parlato innanzi.

Intanto da tutto ciò che sin qui si è detto ciascuno comprende di leggeri che è affatto assurdo l'attribuire ad un solo amalfitano, come dai più si seguita a fare anche ai dì nostri, non solo l'introduzione e gli accennati perfezionamenti successivi della bussola, avvenuti nell'intervallo di circa quattro secoli, ma anche la stessa scoperta della proprietà direttiva dell'ago calamitato. Che se si ammette, in ossequio pure alla tradizione, che ad un altro amalfitano, del 1300 circa, appartenga l'ultimo perfezionamento della *rosa mobile,* egli è però al tutto senza alcun fondamento storico che codesto autore avesse nome Flavio Gioia, come ampiamente ho dimostrato nel capitolo II, parte II della mia Memoria: *Studi storici intorno alla bussola nautica* (V. sopra, nella nota 1, (E).

Allo stesso lavoro (Parte I, pag. 175 e segg.) rimando il lettore per una più estesa discussione riguardo alla così detta *sospensione cardanica* della bussola, limitandomi qui soltanto ai seguenti appunti. Si supponeva che questo miglioramento fosse stato ideato da Girolamo Cardano, ma invece questi non fece che accennare, soltanto storicamente, l'uso fatto al suo tempo di tale sistema di doppio bilicamento, benchè non nuovo. A quanto pare questo si cominciò ad applicare alla bussola nella prima metà del secolo stesso XVII, a quanto può dedursi dal Cardano e da Pietro da Medina (1). Forse tale innovazione ebbe origine dal celebre meccanico Janello Torriano cremonese, il quale, trovandosi in Siviglia presso Carlo V, applicò quel sistema ad un sedile per uso di quell' imperatore. Verso il principio pure di quel secolo pare che in Germania si cominciassero a costruire anche quelle bussolette ad uso di orologi solari portabili, chiamati poi *sciaterici* o *scioterici*; e ad alcuni di essi si applicò altresì il sistema del doppio bilico, e così ad alcune lucerne (2).

Quanto alla custodia o *abitacolo* della bussola, chiamato anticamente dai nostri marini *chiesuola*, pare che tal nome sia derivato dai Cinesi, i quali prestavano un culto superstizioso alla loro bussola marina, la quale anche per ciò era custodita in una specie di tabernacolo.

E qui, lasciando da parte altre modificazioni minori recate alla bussola dal secolo XVI in poi, ri-

(1) V. l. cit., pag. 176.
(2) V. l. cit., pag. 177.

sguardanti le diverse forme date all'ago, il *cappelletto* in pietra dura per diminuire l'attrito, il metodo più esatto e più efficace di calamitazione, ed in generale tutto ciò che spetta alla maggiore perfezione meccanica, utilità pratica e delicatezza dell'istrumento, quale trovasi descritto in tutti i trattati di Fisica, di Marina e di Geodesia, conchiuderò questi appunti con un cenno almeno intorno alla recente importantissima modificazione introdotta ultimamente nella bussola della marina militare italiana dal Comandante e Vice-ammiraglio Giovanni Battista Magnaghi.

In questa bussola l'azione magnetica direttiva è prodotta da un doppio sistema di fasci di laminette d'acciaio calamitate, inseriti simmetricamente a destra e a sinistra dell'asse di rotazione e forniti di energico *momento magnetico*. Questo sistema è contenuto in una capsula chiusa e galleggiante entro un recipiente del tutto pieno d'acqua, ed anch'esso ermeticamente chiuso al di sopra da un vetro, attraverso il quale si vede la graduazione fissa del lembo e la *rosa mobile* che è applicata sulla capsula interiore galleggiante e girevole.

Questa capsula poi, oltre il riuscire leggerissima per effetto del galleggiamento stesso, pel quale il suo peso si riduce a sette grammi appena, è inoltre sostenuta con debolissimo attrito (ed insieme centrata esattamente) per mezzo della cuspide di un pernio che s'insinua sino al vertice di una cavità conica rientrante della capsula stessa galleggiante. Inoltre il fondo del recipiente esteriore d'acqua, entro il quale quella galleggia, comunica per mezzo di due fori con un'altra cavità sottostante, munita nel fondo di una

sottile e flessibile lamina metallica, simile a quell dei barometri aneroidi, la quale lascia libera la v riazione di volume dell'acqua inclusa al variare dell temperatura. Codesto sistema misto di sospensione di galleggiamento chiuso dell'apparato magnetico d rettivo (che è assai energico) rende ad un tempo l'istru mento molto sensibile, ed insieme esente dalle brusch oscillazioni che nelle altre bussole d'ordinario son prodotte dal forte *beccheggio* e *rullìo* della nave quando il mare è agitato.

Inoltre ad ovviare all'azione perturbatrice magne tica delle masse di ferro e di acciaio delle navi, specialmente delle corazzate, la bussola Magnaghi pure fornita di un ingegnoso sistema graduato e va riabile di compensazione magnetica correttiva, *qua drantale* e *semicircolare* (1). In questa bussola è al tresì pregevole il sistema ottico: la luce viene proiet tata esternamente per riflessione prismatica su quell parte soltanto della graduazione sulla quale, coll stesso mezzo, viene proiettata pure l'immagine dell mira lontana; e così con prontezza, facilità ed esat tezza se ne determina l'angolo azimutale.

(1) V *Studio sulle deviazioni e sulla compensazione della bus sola* del Tenente di vascello Pasquale Cattolica nella *Rivist marittima italiano*.

P. Timoteo Bertelli.

Le macchie solari ed il magnetismo terrestre.

Nell'*Annuaire du Bureau des Longitudes* per il 1898 leggesi quanto segue (p. 162):

« Le regime d'activité de la surface solaire est sen-
« siblement périodique: l'intensité et le nombre des fa-
« cules et des protubérances varient en passant par un
« *maximum* et un *minimum*. *Ces fluctuations parais-*
« *sent en relation directe avec les variations du ma-*
« *gnétisme terrestre:* la période est d'environ 11 ans;
« le dernier *minimum* a eu lieu en 1890, le dernier
« *maximum* à la fin de l'année 1893. » Le precedenti parole che abbiamo sottolineate rappresentano quanto di certo si sa oggidì sulla relazione tra le macchie solari ed il magnetismo terrestre. Dunque *sembra* che tra i due fenomeni esista una relazione. Contro la possibilità di una tale relazione si è levata in questi ultimi anni la voce più autorevole del mondo odierno, quella di lord Kelvin, già William

Thomson. Ignoro se di queste idee del più grande fisico-matematico vivente sia già stato scritto in italiano; ad ogni modo esse sono così importanti che giova dar loro la massima diffusione possibile.

Per intenderle giova rammentare il grande principio della connessione delle forze fisiche. Se le condizioni magnetiche terrestri si cambiano, ciò è a cagione di una qualche azione: questa, secondo le idee ora in corso, risiede nel Sole, il quale, nei momenti nei quali noi avvertiamo una burrasca magnetica, deve alterare il suo stato magnetico così da influenzare quello della Terra, in quel grado che le osservazioni ci rivelano. Ora sembra che, nelle circostanze ordinarie, la variazione dell'intensità del magnetismo terrestre durante una burrasca magnetica sia un quattrocentesimo della forza magnetica terrestre non perturbata. Nei casi estremi tuttavia la variazione può salire fino ad un ventesimo della forza magnetica normale della Terra. Lord Kelvin espose queste sue vedute in un discorso pronunziato davanti alla Società Reale di Londra il 30 novembre 1892. Egli allora fece notare come la maggior difficoltà che si oppone ad ammettere che le perturbazioni del magnetismo terrestre siano dovute ad un'azione insita nel Sole, in quella misura che risulta dai dati sopra riferiti, consiste nell'immaginare come il Sole possa essere un magnete variabile abbastanza potente da produrre, alla distanza della Terra, delle variazioni così grandi, come quelle che si osservano realmente.

Lord Kelvin prende ad esempio la burrasca magnetica del 25 giugno 1885, della quale il Prof. G. W. Adams ha dato particolareggiati ragguagli in una

sua memoria pubblicata nel giugno 1891 (*Philosophical transactions* di Londra). In undici luoghi del mondo: Pietroburgo, Stonyhurst, Wilhelmshaven, Utrecht, Kew, Vienna, Lisbona, San Francisco, Colaba, Batavia e Melbourne, la forza orizzontale aumentò di molto dalle 2 alle 2,10 pom. e diminuì in tutti i luoghi dalle 2,10 alle 3 pom., con dei salti bruschi in su ed in giù nell'intervallo. In complesso la burrasca durò otto ore, da circa mezzodì alle 8 pom. A Pietroburgo, Stonyhurst, Wilhelmshaven, la forza orizzontale fu rispettivamente sopra la normale di 0,00075, 0,00088, 0,00090 (C. G. S.) alle 2,10 pom. e rispettivamente sotto la normale di 0,0007, 0,00066 0,00075 alle 3. Il valore medio per tutti gli undici luoghi fu di circa 0,0005 sopra la normale alle 2 e 10 minuti, e di 0,0005 sotto, alle 3. Le curve fotografiche mostrano dei cambiamenti di valore alquanto simili, succedentisi l'uno all'altro molto irregolarmente, ma con corrispondenza perfettamente simultanea alle undici stazioni, durante tutta la durata della burrasca, che fu di ben otto ore. Affinchè un'azione dinamica, riposta nel Sole e nella sua atmosfera, abbia potuto produrre così fatti cambiamenti, l'agente deve aver lavorato con una potenza espressa da 160 milioni di milioni di milioni di milioni di cavalli vapore, che è circa 364 volte la potenza totale dell' irradiazione solare espressa in cavalli vapore. A questo proposito lord Kelvin scrive quanto segue, degno della più profonda meditazione:

« Così in queste otto ore di una burrasca magnetica non molto intensa, il Sole nel sospingere in tutte le direzioni attraverso allo spazio delle onde magne-

tiche, deve aver generato un lavoro eguale a quello richiesto per dispensare durante quattro mesi regolarmente la sua luce ed il suo calore. A me sembra che questo risultato sia del tutto concludente contro la supposizione che le burrasche magnetiche terrestri siano dovute ad azioni magnetiche del Sole, od a qualsiasi altra maniera di azioni dinamiche operanti entro il Sole, o connesse cogli uragani della sua atmosfera, o situate comunque nelle sue vicinanze immediate.

« Mi par quasi che noi siamo così forzati a conchiudere che la connessione supposta fra le burrasche magnetiche e le macchie solari non è reale, e che l'apparente accordo tra i periodi è stato una mera coincidenza ».

« Noi siamo ben lontani dall'avere una qualsiasi ragionevole spiegazione di qualunque dei fenomeni magnetici terrestri, cioè del fatto che la Terra è un magnete; che il suo magnetismo cambia ragguardevolmente, come avviene di secolo in secolo; che ha delle variazioni pressochè periodiche e regolari, annuali, solari diurne, lunari diurne, e siderali diurne; e (non meno meraviglioso della variazione secolare) che è soggetta a burrasche magnetiche. Quanto più meravigliosi sono questi soggetti, ed inesplicabili oggidì, tanto più attraente diviene la prosecuzione delle indagini, che devono presto o tardi ricompensare quelli che perseverano nel lavoro. Noi siamo ora in possesso di due buone e sicure relazioni tra le burrasche magnetiche ed altri fenomeni; le aurore, sopra, e le correnti sotto la Terra, sono certamente in attiva simpatia colle burrasche magnetiche. Per questo

rispetto l'ultima parte del lavoro del signor Ellis è di speciale interesse, ed è a sperare che le osservazioni delle correnti terrestri istituite a Greenwich siano portate in perfetta relazione colla teoria di Schuster e Lamb, estesa, come promise di estenderla il Prof. Schuster, così da abbracciare non soltanto le variazioni diurne periodiche, ma anche i bruschi ed irregolari cambiamenti della forza magnetica che avvengono a così brevi intervalli durante una burrasca magnetica».

A questo modo di pensare del grande inglese paiono contraddire in modo categorico la tempesta magnetica e le splendide aurore boreali osservate nella prima decade del settembre 1898, così concordanti col passaggio al meridiano centrale di una grandissima macchia solare.

Intorno a questo argomento, dopo la precedente osservazione, ne piace riprodurre qui un brano di un libro sul Sole dovuto a sir Robert Stawell Ball, uno dei più illustri astronomi viventi.

« Il ragionamento (quello di lord Kelvin) quasi ci costringe a respingere l'opinione che l'attività solare sia la causa delle perturbazioni magnetiche; e lord Kelvin sembra pensare che i molti casi nei quali fu notato un accordo fra il periodo di macchie solari esuberanti ed i periodi di frequenza di burrasche magnetiche, devono riguardarsi come mere coincidenze accidentali. Sembra però difficile l'ammettere che la cosa stia così. È del pari possibile che vi possa ancora essere qualche altra spiegazione attendibile, che ci permetta di conservare la credenza in una connessione fra le eruzioni solari e le burrasche magnetiche

terrestri, e non ci costringa a riguardare l'una con
la causa dell'altra Non potrebbe egli darsi che i f
nomeni tanto nel Sole che nella Terra, non stesse
fra loro per nulla nella relazione di causa e d'effett
ma fossero entrambi manifestazioni di qualche alt
influenza di onde magneto-elettriche, propagantisi
vasta scala, attraverso al nostro sistema, ed esere
tanti un'influenza sui vari corpi che compongono
nostro sistema stesso? ».

Questo grandioso e geniale concepimento di s
Robert Ball ha poi il grande vantaggio di poter
prestare ad un accordo colle teorie solari meno di
ficilmente dell'antica opinione che collega le macch
solari al magnetismo terrestre, che sarebbe forse me
irreconciliabile colla teoria chimica di Brester, cl
con quella curiosissima e puramente ottica, di recen
formulata da Augusto Schmidt.

Ottavio Zanotti Bianco.

Il Doni precursore di Galileo?

Non a troppi è noto che fra i precursori di Galileo Galilei possa andar annoverato quell'originale e bisbetico uomo e ancor più bizzarro scrittore del secolo XVI, che fu Anton Francesco Doni (1). Eppure è così; e assai chiaro risulta da un gustoso dialoghetto dei suoi *Marmi*, ch'io qui voglio riprodurre quasi integralmente per mettere una nota gaia in questo *Annuario*.

Mentre vari fiorentini stavano una sera, com'era costume, a prendere il fresco e a novellare seduti sulle marmoree scale di Santa Liberata, finge il Doni che passino di là due amici, in stretto dialogo fra loro.

(1) Nato a Firenze nel 1513, fu dapprima frate servita, poi prete secolare e più tardi anche, per un certo tempo, stampatore. Ci lasciò molte opere, tra le quali *I Marmi*, a cui qui si allude, che sono una serie di dialoghi ch' egli finge tenuti ai marmi o scalee di Santa Liberata in Firenze, e che furono per la prima volta pubblicati dal Marcolini di Venezia nel 1552-53. Morì nel 1574. (Cfr. la Vita che di lui scrisse il Bongi nell'edizione delle Novelle donesche (1851) e riprodotta dal Fanfani nell'Introduzione ai *Marmi* (Firenze, Barbera, 1863).

Sono essi un Ghetto Pazzi, che arieggia il famo
Simplicio dei *Dialoghi* di Galileo, e maestro A
tonio Carafulla: l'uno sostiene che la terra stia fern
l'altro che giri. Vero è che ad ambedue il Doni met
in bocca ben strani argomenti a sostegno delle lo
opinioni; ma se non altro quelli del Carafulla han
il pregio di mettere in relazione il moto della ter
col succedersi dei fenomeni atmosferici e tellurici e co
l'avvicendarsi delle stagioni, e son forniti di un cer
buon senso. L'altro interlocutore non ha altro da o
porgli che l'autorità di certi frati ch'erano allora
fama d'astronomi e una ragione che tutti giudich
ranno stranissima. Onde non andremo lungi dal ve
nel tenere che il Doni non fosse alieno dall'amme
tere il sistema copernicano, sebbene forse per no
esser singolare e non buscarsi i fischi della plebe ch
accompagnano il dire del Carafulla, dissimulasse l
sua opinione. L'idea del moto della terra, che gi
era stata di parecchi antichi (1), intravveduta all
distanza di molti secoli dal Cusano (2) e luminos
mente dimostrata da Copernico s'era venuta abbu
iando durante il corso del secolo XVI; ed è al cert
maraviglia verso la metà di esso vederla sostenuta da
Doni, quando Galileo era ancor di là da venire.

Ecco ad ogni modo il dialogo quale si legge nell
ristampa *dei Marmi*, curata dal Fanfani e edita da
Barbera nel 1864 (I, p. 23 e segg).

(1) Cfr. SCHIAPARELLI, Op. cit. nella Bibliografia di quest
Annuario.

(2) Cfr. COSTANZI, Op. cit. nella Bibliografia di questo *An*
nuario.

Carafulla. L'opinion mia è, Ghetto, che pazzo voglia dire zoppo del cervello, e cervello a pezzi.

Ghetto. Se tu non hai il cervello storpiato tu, e partito in mille parte, non vaglia. O, tu ti fai strolago! Or vedrò se tu ne sai un buon dato. Come gira il sole?

Carafulla. Il sole non gira, noi giriamo; la terra è quella che si volge: non sai tu che il cielo si chiama fermamento? E quando costor vanno a torno alla terra e' dicono: *Io ho girato tutta la cosmografia!*

Ghetto. Questo non dice già Frate Alberto del Carmine che la terra giri, nè Fra Mauro d'Ogni Santi.

Carafulla. Che sanno eglino che 'l ciel giri lui?

Ghetto. Al veder dell'andar del sole, che ogni mattina si lieva di qua e si nasconde di là; la luna e le stelle; il dì e la notte.

Carafulla. Odi; Ghetto, lasciami dire. Se la terra stessi ferma, in un subito la si mescolerebbe con l'acqua, col fuoco e con l'aria, e non durerebbe il mondo: la gira sempre, però giriamo ancora noi del continuo. Questi palazzi che si fendono da capo a piedi, che i muratori dicano egli ha fatto un pelo, vien perchè è mal fondato; nè deriva da altro, se non che nel girar che fa la terra talvolta la dà un poco di scossa, e le case minacciano rovina. Poi non vedi tu che col tempo ogni cosa dà giù? dàgli dàgli, volgi volgi, e' bisognerebbe bene che la cosa stessi forte nel manico che la non si dimenasse.

Ghetto. Come fa l'acqua nel girare a non si rovesciare, quando ell'è disopra, all'ingiù tutta?

Carafulla. Togli una secchia in mano per il ma-

nico, e gìratela sopra il capo: non sai tu che la s
ferma, che non se ne versa pur una gocciola?

Ghetto. E se colui percotessi punto, se ne ver
pure alquanta.

Carafulla. Cotesto è bene la cagione che piov
perchè nel girar la terra si spande l'acqua quan
la percuote, e si sente ancor il romor della percoss
quel che noi diciamo il tuono: ma la volta è tan
grande che noi non ce ne possiamo avvedere. Quand
uno naviga, perchè credi tu che egli recia? non p
altro, se non che allora egli è con i piedi in ae
et è forza che getti fuori, onde, infino che uno no
è assuefatto, sempre teme lo stare co' piedi in aer

Ghetto. Adunque il sole sta sempre fermo, la lun
e le stelle, e noi, girando, ritorniamo in quel luog
medesimo?

Carafulla. Messer sì; il mare quando cresce e quand
scema, non va per altro in su e giù, se non per qu
dimenarsi che fa la terra in qua e là, che mand
l'acqua ora da un canto e ora da l'altro.

Ghetto. Ora ti credo io, perchè i terremuoti so
detti secondo la tua timologìa, terra mossa, *ide*
moto che fa la terra: adunque la terra si muove

Carafulla. Messer sì, la terra gira. Perchè cre
tu, Ghetto, che i filosofi abbin detto che noi siam
un arbore a rovescio? non per altro se non perch
la maggior parte del tempo noi stiamo a capo d
sotto. Non si vede egli che, stando fermo fermo
seder talvolta, egli ci viene un duol di capo per
girare che la fa talvolta più forte che 'l solito,
chi non ha buon capo sta fresco? I bambini, che no
si ferman mai, e i fanciulli mentre che crescano, è

perchè non sono ancora assuefatti a stare in piedi sopra questa palla della terra. . . . . .

Odi quest'altra, se la ti va: quando la terra stessi ferma, non dicano costoro che sotto a noi son gente c'hanno i piedi dove i nostri piedi, per il contrario?

Ghetto. Sì.

Carafulla. Come vorresti tu che gli stessino in piedi? Aspetta che io ci ho meglio da dire. Gli strolaghi vogliono che il sole sia più grande di tutta la terra più di dieci miglia, e che vadi girando a tornogli in sino a mezzo: o non sarebbe egli lume per tutto?

Ghetto. Io non t'intendo, e per me non credo che tu sappi quel che tu ti dica; se non che la sia vera che tu giri, e il cervello ti giri anch'egli.

. . . . . .

Carafulla. Quando ne vien l'invernata la palla della terra gira sotto un'altra parte di cielo, la primavera un'altra, e così di tempo in tempo.

Ghetto. Di' pur ciò che tu vuoi, e acconciala a suo modo, chè tutte le cose che tu di' l'ho per pazzie.

Carafulla. Come vorresti tu che io accordassi lo star ferma la terra in mezzo, e che i cieli girassino?

Ghetto. Te lo dirò io: mettiti nel capo (1) una botte grande grande grande, maggior che la maggior botte di Santa Maria Nuova, e che la girassi forte forte, e presto presto più che non fa un rocchetto nel filatojo mille volte; e in questa botte vi fosse una pallottola di legno, come quelle con che si giuoca alle pallottole; la sarebbe forzata a star nel centro

(1) *Mettiti nel capo.* Immàginati.

di quella botte, e non toccar mai in nessun luog dopo che l'avesse sul principio dato quattro giravolte perchè la violenza di quel moto la terrebbe in aria

Carafulla. Ah! ah! che cosa da ridere! il buc del cocchiume poi fosse il sole, e quel della cannell la luna: lo spillo quella stella che riluce più del l'altre: tutta la botte fosse bucata con una lesin che parrebbono stelle. So che tu ne hai detta un di quelle marchiane. La pallottola potrebbe ancor accostarsi in un canto e non si spiccar mai da la botte

Ghetto. No no, tu non intenderesti mai: tu se' pazzo

Carafulla. Il meglio ricolga il peggio (1). Sar bene che noi ci pigliamo per un lembo, chè noi ab biàn sollevato tutto questo popolo de' Marmi. Andian cene qua drieto al Campanile, e entreremo in cas nostra, e faren la pace con una mezzetta: giri po il mondo a sua posta, gireremo ancor noi.

Ghetto. Eh! fratello, questo è uno aggiramento che ogni uno ne participa la sua parte.

(1) *Il meglio*, ecc., cioè siamo pazzi tutti e due ad un modo.

Di una spiegazione della stella dei Magi erroneamente attribuita a Keplero.

Della stella dei Magi (Matt., II, 1-10) molte sono le interpretazioni e le spiegazioni che si sono date; e chi la considerò come una stella vera, chi la giudicò una cometa, e chi un bolide guidato da una legge speciale: ultimamente piacque e si diffuse l'idea che propose di considerarla non come un *astro,* ma come una mera *apparenza,* e di questa idea si disse padre Keplero. A ragione? È ciò che qui vogliamo esaminare.

I.

Movendosi sulle loro orbite, i pianeti vengono tante volte apparentemente ad incontrarsi, ossia a trovarsi, rispetto a noi, sulla medesima visuale, sicchè, confondendosi insieme i loro splendori, all'occhio, che non li può sdoppiare, danno l'illusione di un astro nuovo, di vivezza eccezionale. Nel marzo del 1881 erano

Giove, Saturno e Venere (ai quali poi si avvicinavan
pure Marte e Mercurio ed infine anche la Luna), che s
davano la posta in uno stesso angolo del cielo: un
luce affatto insolita crearono allora quelle gemme,
lo spettacolo fu tale, che anche i più refrattari all
bellezze del cielo lo dovettero avvertire ed ammirare

È appunto con una simile congiunzione di pianet
che si volle da alcuni far sorgere anche la stella de
Magi. Anche pochi anni fa (nel 1882) il P. John
Stockwell ripigliava quest'idea, e rifiutando le con
giunzioni prescelte da' suoi precursori, dichiarava l
parvenza della stella altro non essere stato che l'ef
fetto della congiunzione di Venere con Giove, avve
nuta l'8 maggio dell'anno sesto avanti l'êra volgare
visibile sul cielo in Oriente, due ore prima del levar
del sole e tale che avrebbe avvicinato i due astri
meno di mezzo grado. « Che si vuole di più (doman
dava, pieno di entusiasmo, l'insigne astronomo) pe
realizzare il *vidimus in Oriente?* » E soggiungeva
« Venere con Giove! Il simbolo della bellezza e del
l'amore disposato a quello della potenza e della maestà
Questa è la congiunzione che era degna di annun
ziare la nascita del Re, che portava pace alla terra
Tra le prove di ordine puramente scientifico è quest
forse la più grande, che testimonia della esattezza de
racconto evangelico sulle origini del cristianesimo! »
(Cfr. *Cosmos* di Parigi, del 5 febbraio 1893, ch
riassume una nota del Porter sull'*Astronomy an
astrophysics*).

Ch'io mi sappia, per quanto proposta da person
del più alto valore e con frasi seducenti, quest'op
nione, che faceva assegnamento sulla congiunzion

di Venere con Giove, non incontrò favore; ed anche le pubblicazioni posteriori non cessarono mai quindi dall'accarezzare l'idea che già prima s'era aperta larga strada, e che contava invece su una congiunzione di Giove, Saturno e Marte, additata e studiata da Keplero. — Continuando l'eco dei lavori e delle concezioni di Münter, Kurtz, Ppaff, Anger, Bertholdt, Schumacher, ecc., il dott. Sepp, prof. dell'Università di Monaco, scriveva recentemente: « La stella dei Magi non era già nè una cometa, nè una meteora perduta fra gli astri, ma bensì la grande costellazione, la grande stella degli Orientali, la triplice congiunzione nel segno dei Pesci dei due maggiori pianeti, Giove e Saturno, e le tre congiunzioni avvennero nell'anno di Roma 747; la prima nel maggio, la seconda nell'agosto e la terza fra il Natale e l'Epifania: questa triplice congiunzione fu accompagnata dall'apparizione di un corpo luminoso avente la forza di una stella di prima grandezza ed era il *risultato di questa importantissima costellazione.* » (*Vita di Gesù Cristo;* trad. Selmi. Milano, 1894, pag. 30). Ma di chi primieramente questa idea? Di Keplero, si dice; ed il Dehaut quindi esplicitamente lo asserisce scrivendo: « Keplero dimostrò che la stella apparsa ai Magi fu una costellazione (congiunzione), ecc. ». (*Il Vangelo* ecc.; Firenze, 1889, I, pag. 402. — Cfr. Besson ed altri).

II.

Nell'ottobre dell'anno 1604, sull'eclittica, nel piede del Serpentario, tra il Sagittario e lo Scorpione (A R = 260°, D = − 20°), si accendeva una stella nuova

che vi durava forse fino al gennaio 1606, acquistando, in alcuni momenti, un vivissimo splendore, che qualcuno ardì paragonare a quello dei massimi di Venere. Keplero scriveva allora il trattato *De stella nova in pede Serpentarii*, e giudicandone la grandezza, diceva: « In prima magnitudine consentiunt pene omnium traditiones; majorem apparuisse non tantum primi honoris sideribus, sed etiam Saturno, Marte et Jove..... Quibusdam cum Venere cum est altissima, certare videbatur; mihi dubium nullum, quin omni Venere esset minor. » (Ibid, cap. I, vol. II, pag. 620). (1).

A Keplero piacque in modo speciale di notare (cap. XIII, pag. 657, ecc.) i rapporti che la nuova stella aveva coi pianeti, e dopo averla esaltata, perchè « memorabile est, aditam fuisse a planetis omnibus », (capo I, p. 622), in modo specialissimo la faceva notare accesa nella congiunzione dei grandi pianeti Giove, Marte e Saturno. « Patet stellam ortam esse eo anno, quo fuit conjunctio Saturni et Jovis..... eo mense, quo Martis stella superioribus sociabatur, qua prius absente nondum erat plena magna superiorum conjunctio etc. » Così al capo XXVI (p. 705); sicchè discutendo poi contro gli astrologi, i fisici ed i teologi i legami della congiunzione colla stella, non dubita di asserire che per specialissimo decreto di Provvidenza i due fenomeni si erano venuti ad associare,

(1) Per le citazioni delle opere di Keplero mi servo della pregiata ristampa curata recentemente dal Dr. F. C. Frisch (Frankofurti et Erlangae apud Heider et Zimmer). I trattati che qui dovremo richiamare si trovano nel vol. II (edito nel 1859) e nel vol. IV (ed. 1863).

e scrive: « Securissime et plena fide pronuncio associatum esse novum hoc cœleste prodigium ab ipso omnipotente Deo tribus planetis Saturno, Jovi et Marti, tunc conjunctis, certo consilio ad hominum salutem directo. » (Cap. XXVII, pag. 717).

Di stelle nuove in quel periodo diverse ne erano comparse; ed una (la *Pellegrina*, studiata da Ticone) nel 1572 si accendeva in Cassiopea, e una seconda poco dopo (nel 1600) si accendeva in Cigno (Vide KEPLERI, *De stella tertii honoris in Cygno*; II, pag. 759 et seq.). Cornelio Gemma, Cardano, T. Beza, Pucero ed altri subito avevano tentato di collegare le nuove apparizioni coll'apparizione della stella dei Magi e di dedurre da questa la spiegazione di quella: naturale quindi che anche in Keplero nascesse l'idea di raffrontare la *nova* del 1604 alla stella di Betlemme o di vedere fino a qual punto tra di loro si sarebbe potuto stabilire il parallelismo dei caratteri e dei significati.

Come della *nova* del 1604, anche della stella dei Magi Keplero studiò i rapporti coi pianeti; e in modo speciale in queste ricerche lo colpì l'incontro di una triplice congiunzione che i pianeti superiori avevano presentato anche nell'anno di Roma 748. « Anno Juliano 39, circa 22 Junii.... fuit conjunctio Saturni et Jovis in 23° (Pesci): quorum uterque paulo post factus est stationarius, ita ut non multum Jupiter a Saturno separaretur. Qui postquam cursum et ipse in anteriora vertit, statim Augusto sequenti Saturnum motu retrogrado rursum fuit nactus circa 21° Piscium; procurrensque in anteriora usque in Novembrem, tandem Decembri tertio Saturnum occupavit in 17° Piscium.

Quos Mars anno 40 Februario et Martio consecutus, illum in fine Piscium, hunc in principio Arietis implevit conjunctionem. » (Cap. XXVI, pag. 708). Non una, ma tre erano dunque state in prossimità della nascita di N. S. G. C. le congiunzioni planetarie. Nei mesi di giugno, di agosto e di dicembre dell'anno giuliano 39 Giove e Saturno si univano nella costellazione di Pesci, e, a compimento del convegno, Marte li raggiungeva nel febbraio e marzo dell'anno seguente, entrando in congiunzione con Giove in fine della costellazione dei Pesci, con Saturno in principio di quella dell'Ariete.

E la stella dei Magi non si sarà dunque essa pure accesa in mezzo a quella congiunzione, come in mezzo ad una identica congiunzione si era accesa la temporaria del 1604? A questa domanda che Keplero si fece, Keplero stesso rispose di sì. E perchè?

Dio — osserva Keplero — usa delle tendenze che pullulano in ciascuno di noi per guidare alla meta: astronomi, in un astro dovevano trovare i Magi l'avviso per Betlemme. Ma questo astro dove collocarlo? Posto in una regione qualunque di cielo, forse sarebbe passato inosservato: conveniva adunque che questo astro miracoloso il soffio di Dio lo avesse avvivato là, dove le pupille degli astronomi intente e desiose aspettavano già uno degli incontri più belli: « Cumque divinitus hæc stella Magis fuerit exhibita, fidem facit igitur, Deum ipsum his Magorum regulis sese tantisper accomodasse, ut stellam eo tempore incenderet, quo tempore Magi stellam potissimum expectabant: forsan etiam..... eo loco collocaret, ad quem locum potissimum Magorum oculi ob trinum

planetarum congressum dirigebantur: — e conclude — quod in hac nostra moderna stella itidem factum. » (Ibid.; cap. XXVI, pag. 709). E nella pagina precedente aveva già scritto: « Magi Chaldæi astrologiam coluerunt, soliti ex concursu siderum et cometis orientibus futura conjectare. Hos Deus ad Christum Dominum perducturus *incensa stella* admonet. » (Ibid., pag. 708). Aggiungendo ai passi citati gli altri analoghi disseminati nelle varie opere si vede quindi che secondo Keplero:

a) Esisteva una relazione, « *cognationem* » (*De vero anno natali Christi;* vol. IV, pag. 283) tra la stella dei Magi e la temporaria del 1604; ma che la relazione consisteva unicamente nell'essersi ambedue accese in una grande congiunzione. « Stella Christi cum stella nostra hoc commune nanciscitur, ut utraque in conjunctionem magnam incidat. » (*Silva Chron.*, vol. IV, pag. 178).

b) Come la temporaria del 1604 non era nè il risultato della congiunzione, nè un prodotto delle influenze planetarie, ma una produzione speciale, una *lettera* distinta, scritta dal dito di Dio (cfr. *De stella nova* etc., vol. II, pag. 716-718), anche la stella dei Magi era da ritenersi un corpo, una meteora a sè, accesa (*incensa stella*) nella congiunzione (*eo tempore incenderet... eo loco collocaret* etc.), ma da questa assolutamente distinta ed anche indipendente.

c) Riportandosi al sentire dei teologi Keplero nota: « Negotium illius stellæ (di quella dei Magi) simillimum fuisse moderno (della temporaria del 1604), *demta stellæ hujus immobilitate et altitudine* » *De stella nova* etc., vol. II, pag. 708, cap. XXVI).

Donde si deduce che concedendo egli alla stella dei Magi una poca altezza (*demta altitudine*), e il movimento (*demta immobilitate*) assolutamente esclude la possibilità di farla sorgere dalla sola congiunzione.

Per Keplero adunque la congiunzione è cornice e corteo di una stella o di una meteora speciale, è un fenomeno naturale che dà risalto ad uno sopranaturale; ma in nessun modo, secondo lui, la stella dei Magi la si può far sorgere da puri incontri planetarii. — Certo, a chi volle far sorgere la meteora di Betlemme dalla triplice congiunzione additata da Keplero, non venivano a mancare argomenti seducenti. L'Ideler, correggendo colle tavole di Delambre gli errori nei quali Keplero era caduto calcolando le posizioni dei pianeti colle *Tabulæ prutenicæ* (pubblicate nel 1551 da Erasmo Reinhold), conchiudeva che la grande e triplice congiunzione doveva essere avvenuta nei Pesci, non nel 748, bensì nel 747 di Roma, e precisamente ai 20 di maggio, ai 27 di ottobre e ai 12 di novembre. Or bene: i Magi vedono la prima congiunzione, la interpretano come la stella prodigiosa, e si mettono in cammino: « Vidimus stellam Ejus in oriente! » Viaggiano da maggio a ottobre, mentre i due pianeti si sono distaccati, ed escono da Gerusalemme, sul finire di ottobre, indirizzati a Betlemme. La congiunzione si rinnova e sta loro davanti sul cielo, a sud: « Et ecce stella, quam viderant in oriente, antecedebat eos! ». Sciogliasi per pochi giorni, la congiunzione si rinnova poi per la terza volta quando i pellegrini arrivano alla capanna: « staret supra ubi erat Puer! » (Cfr. Ideler, Handbuch der mathematischen und tech-

nischen Chronologie; Berlin, Rücher, 1825-1826, volume II, pag. 405-407). Come ho detto più sopra, vi ha pure del seducente in questa interpretazione e ad essa ha davvero guidato in qualche modo Keplero richiamando l'attenzione sul fenomeno astronomico: non si dica però che sia stato Keplero a proporla quale ora la si dà.

III.

Keplero, Ideler, il Sepp ed altri molti avevano fatto grande assegnamento sulla congiunzione in discorso per poter determinare l'anno preciso del principio dell'êra volgare, lusingandosi di rintracciare nei cieli il filo di Arianna a guida nel labirinto della cronologia. (Cfr. le opere citate e in modo speciale le polemiche di Keplero con Sethus Calvisius, nel vol. IV dell'edizione cit.) A ragione? Io non lo posso ancor credere perchè troppi sono gli elementi che resterebbero pure ancora indeterminati. Non sappiamo da qual paese siano venuti i Magi; non sappiamo quanto tempo abbiano impiegato nel viaggio; non sappiamo quale età avesse il Bambino all'arrivo dei Magi: come dunque dalla comparsa della stella sperare di sciogliere la difficoltà? La discussione su questo punto è però cosa che esce affatto dal campo che ci avevamo scelto e quindi la tralasciamo. — Chi poi volesse veder quanto in nome dell'astronomia si è detto della stella di Betlemme può consultare un lavoro assai coscienzioso comparso sul *Sideral Messenger* (quaderno di set-

tembre 1887): concluderà che assai malamente si tenta di incarnare quella luce in un fenomeno puramente naturale, e ne avrà un nuovo argomento per non continuare ad attribuire a Keplero una dottrina che la scienza, del pari che la pietà, avrebbero a quel sommo resa ingrata.

C. P. Pietro Maffi
Direttore dell'Osservatorio del Seminario di Pavia.

La Meteorologia dell' " Acerba „.

Nello svolgere la classica *Storia delle scienze matematiche in Italia* di Guglielmo Libri, mi avvenni, tempo addietro, in queste parole che suonano un invito agl'Italiani a ristorare la memoria d'un loro scienziato del secolo XIII-XIV, astrologo famoso quanto mediocrissimo poeta, di Francesco Stabili, più noto sotto il nome di Cecco di Ascoli (1): « Serait temps que les Italiens réhabilitassent la mémoire d'un homme qui n'a pas été seulement, comme on le suppose généralement, une des illustres victimes de l'Inquisition » (2). Il Libri non disse a sordo: e dal 1838 ad oggi, il Palermo e il Cantù dapprima, il Bariola e il Castelli

(1) Nato nel 1269 presso Ascoli Piceno, come generalmente si crede (non troppo probabile è l'opinione del Rosario, che lo vorrebbe nato in Ascoli di Puglia. Cfr *Giorn. St. della Lett. It.*, XXX, 230), passò i suoi anni giovanili negli studi a Salerno e a Parigi; onde potè verso il 1292 esser creato lettore d'astrologia nell'Università di Bologna. Dopo una prima condanna toccatagli in questa città (16 dic. 1324) per certe sue opinioni, ad un'altra e ben peggiore dovè soggiacere in Firenze dove era passato, per la quale fu arso il 16 sett. 1327. Del motivo della sua condanna mi propongo di trattare in altro articolo.

(2) G. Libri, *Histoire des sciences mathématiques en Italie;* Paris, Renouard, 1838, II, 191.

di poi, illustrarono variamente la vita e le opere dell'infelice Ascolano, giungendo a conclusioni in verità non troppo concordi intorno ai suoi intenti e ai suoi meriti scientifici. In generale i loro studi, e specialmente quelli del Palermo e del Castelli, a non tener conto del Cantù che, consapevole o no, compendia quel che dice il Palermo, quanto più sono estesi, tanto meno sono profondi: volendo abbracciare di un sol colpo d'occhio la figura complessa dell'Ascolano, e non potendolo, si direbbe che gli autori si son contentati di girarle attorno (1). Per non mettermi anch'io a questo rischio, starò pago a considerare brevemente le opinioni meteorologiche espresse da Cecco nel suo poema dell'*Acerba*, che sopra tutte le altre opinioni scientifiche dell'Ascolano, il Libri giudica notevolissime (2). Dico subito ch'io non potrò esser sempre d'accordo con questo illustre storico e scienziato, tanto benemerito dell'Italia. Avvezzo, per l'educazione ricevuta nella scuola, a non giurare, in fatto di scienza, sulla parola d'alcuno, anche se questo qualcuno sia un Libri, ho voluto esaminare da vicino il poemetto dell'*Acerba*, valendomi non delle stampe che sono in gran numero, ma tutte, qual più qual meno, corrottissime, bensì d'un codice del secolo XIV della Biblioteca reale di Torino, già descritto

(1) F. Palermo, *I manoscritti palatini di Firenze*, II, 163; Firenze, Biblioteca Palatina, 1860; C. Cantù, *Gli eretici d'Italia*, I, 149; Torino, Unione, 1865; F. Bariola, *Cecco d'Ascoli e l'*Acerba in *Riv. Europea*, vol. XV (1879), 621 segg., XVI, 199; G. Castelli, *La vita e le opere di Cecco d'Ascoli*; Bologna, Zanichelli, 1892.

(2) « Outre des notions fort répandues à cette époque sur les causes des éclipses et sur la sphéricité de la terre on y trouve des connaissances fort avancés de météorologie » (Libri, op. cit.).

dal Renier (1), e pei passi di più difficile intelligenza ricorrendo all'antico commento di Nicolò Massetti, che non è poi sempre vero, come disse il Frizzi sacrificando la verità ad un'arguzia, che renda il testo più inintelligibile di quello che sia per se stesso. Frutto di quest'esame sono le brevi osservazioni che qui seguono.

Tutta la meteorologia dell'Ascolano è informata ad un concetto unico, che è l'astrologico. Parrebbe quasi che tutte le idee che gli antichi escogitarono sui rapporti che corrono fra il movimento degli astri e i fenomeni dell'atmosfera si sian date la posta nel poemetto di Cecco, dove compaiono accanto ad altre in tutto nuove. Chi volesse far delle frasi, potrebbe soggiungere che l'Astrologia e la Meteorologia che eran nate, a quanto io credo, gemelle, ma già avevan cominciato a bisticciarsi tra loro e a separarsi, prendendo ognuna la propria via, solo per opera di Cecco si rappattumarono pienamente. Di ciò sovrabbondano le prove nel capo VI, l. I (*Dei venti*), VII (*Delle meteore acquee*) e VIII (*Dei fulmini e terremoti*): io scelgo queste sestine, ricopiandole tali e quali dal codice citato e solo aggiungendo in corsivo qualche parola di spiegazione desunta dal commento del Massetti (2):

(1) *Un codice mal noto dell'*Acerba, in Giorn. St., I, 301. Anche questo codice, come si vedrà, non è dei migliori; ma, tutto sommato, supera di gran lunga nella bontà delle lezioni le stampe.

(2) Mi servo dell'ediz. del Sessa di Venezia, 1516, che porta per titolo: « Lo illustro poeta Cecho dascoli: con el comento nouamente trouato et nobilmente historiato: reuisto: et| emendato: et da molte incorrectioni extirpato et da an|tiquo suo vestigio exemplato etc. » ; in 8°, di pp. 100.

La tarda stella della spera grande (*Saturno*)
Mantien la terra e serva in sua natura
La prima stella la qual (1) move e spande (*Luna*)
La spetata (2) stella move il fuocho (*Marte*)
Merchurio tien l'aire in sua fighura
Tempesta muove per suo tempo e luogo (c. 7. v.)

. . . . . .

Torno a li quattro spiriti ch'io dico (*venti cardinali*)
E lasso le lor membra in questa mossa (*venti col-*
Cessando l'uno leva il suo nemicho [*laterali*)
Quando la luce delle stelle poste
Dagli altri corpi ricevon percossa
Stando coniucti nelle parti oposte
Sì che li quattro co le membra lore
Sono formati per cotal valore (c. 8. v.)
Pluvia move potenza di luna
Se colle prave stelle segue il moto
Dacquosi tempi mostra fortuna
Maligno corpo inforcha sua luce
Verso la luna infin che non è rimoto
Tempesta move e acqua conduce
Quando si move colle dolce stelle
Fuga le nube sì che luce il mondo
Per qual chiarezza l'anime (3) si fan belle
Quando la luna sta in benignitate
Ogni alimento (4) si move giocondo
E tolle di tristitia qualitate (c. 9. v.)

. . . . . .

(1) Manifesto errore del copista. L'ediz. veneta ha: « le aque ».
(2) « Spietata »: ed. veneta.
(3) Forse « alme ».
(4) « Elemento ».

De tutte humidità la luna è matre
Quando si mostra di sua luce piena
Quattro fiate il mare par che latri (1)
Fra giorno e notte sì come ne quarte (2)
In alto e basso così l'acqua mena
E ciò ti dico per scienza e arte (c. 9 v.)

. . . . . .

Onde la luna si come riceve
Dallei si forma venti acqua e nieve (c. 9 v.)

. . . . . .

La prima stella collimpio marte
Move per tempo tempestati troni
In fin che l'un contrario laltro parte
Lo fuocho messo dal Marte crudele
Verso le frede nube onde li soni
Risultano cholle infochate vele

. . . . . .

Li inchiusi venti che non possono (3) uscire
Fuor da la terra moti dal Saturno
Fanno li tremoti (4) a noi sentire

. . . . . .

Tuttavia di sotto a questo concetto generico, disseminato a larga mano nel poema, fan capolino qua e là altre idee nelle quali non tardiamo a riconoscere lo stampo aristotelico. Ora è la triplice regione dell'aria che ritorna in campo, ora son quei vapori umidi

(1) « Latre » : ed. veneta.

(2) Forse s'ha da leggere, come pare dall'interpretazione del Massetti : « Sì com'è (la luna) ne' quarti », cioè ogni quarta parte dal suo viaggio aereo.

(3) Da correggere manifestamente in « ponno ».

(4) Corr.: « terremoti ».

e secchi che rendon tanti buoni servizi nella meteorologia d'Aristotile, spiegando essi la pioggia e le altre meteore acquee (vapori umidi); il vento, la folgore, il terremoto, le stelle cadenti (vapori secchi).

Gira il sole li (1) vapori levando
Da questa terra verso il bel sereno
Et l'aiere poi sempre va spirando
Sagliendo si condensa a poco a poco
Sì che nel mezzo ove il fredo a (2) pieno
Per gli rifressi raggi et poi per fuocho
Stando nel mezzo delli agenti estremi (3)
L'acqua si forma . . . (c. 9 r.)
. . . . . .
Trono non è altro che di fuocho spinta
In elli corpi delle nube frede
Chelluna qualita dallaltra è vinta
In elle verdi frondi prende exemplo
Che fanno schopi del fuocho gli lede (c. 10 r.)
. . . . . .
Quando è oscura l'aire e bene spessa
Movesi il vento infocato severo
Trono fa grande . . . (c. 10 r.)

Non v'ha quindi dubbio che l'Ascolano abbia tentato un accordo tra i suoi principii astrologici e la meteorologia aristotelica, non riuscendo in cambio ad altro che ad accumulare errori ad errori e a creare un nuovo edifizio sofistico.

Ma veniamo a quelle verità di meteorologia che,

(1) « Dui ». ed. ven. Questa lezione è ancor più conforme alla dottrina aristotelica. Cfr. i miei *Appunti per la storia della met.*, p. 40 (Torino, Artigianelli, 1898).
(2) Ha.
(3) Freddo e caldo.

secondo il Libri, Cecco di Ascoli avrebbe preconizzate. Una di queste sarebbe la caduta di aeroliti metallici:

Pietra discende con laire infocata
Come saiette che non anno ponte
Per gran potenza del fuocho creata
Non tanto pietre ma corpi dĭ ferro
Sonno descinti (1) dal focato cielo
In Alamagna e di cio non erro
Pero le spade di tedesche genti
Fanno tremare adosso ciaschun pelo
Mirando in altri lor colpi possenti (c. 10).

Se non che questi versi tengono dietro nel poemetto alla trattazione del fulmine. Che non s'abbiano quindi a riferire, anzichè ad aeroliti metallici, a quelle saette di cui una credenza popolare antichissima ha armato questa meteora atmosferica? Tutto c'induce a crederlo, e principalmente, oltre il contesto, l'opinione, allora universale, ma che per l'Ascolano è fede inconcussa e superstiziosa, intorno all'incorruttibilità dei cieli, fede così altamente radicata nel suo animo ch'egli non dubita di cantare:

Sono gli cieli organi divini
Per la potenza di natura eterna
Che in lor splendendo son di gloria plini
In forma di disio inamorati
Movendo essi il mondo si governa
Per quelli excelsi lumi imaculati (c. 12 v.)

Altra verità intravveduta da Cecco riguarderebbe la formazione della rugiada (2), alla quale non consacra egli invero che questi pochi e brutti versi:

(1) « Distretti »: ed. ven.

(2) « Il explique, assez judicieusement, la formation de la rosée » (Libri, op. cit., l. cit.).

La picinina pluvia pruina (1)
Se forma del vapor che congelato
Ne l'aire preso e (2) così la brina
Sotil vapore e fredo e pocha altura
Fanno questi acti come il nostro fiato
Se dorme sospirando per natura (3).

Ma si legga il cap. X del libro I della *Meteorologia* di Aristotele (4) e si vedrà chiaramente che nei versi riferiti non si fa che riassumere la dottrina del maestro.

E neppure posso indurmi ad attribuire all'Ascolano alcun merito per il concetto espresso nei versi seguenti (5):

Insieme è il trono e l'infocate l'orme
Avegnachè la luce inanzi (6) il schiopo
Parno in due tempi divisate forme
E costì il viso (7) chenanzi (8) l'audito
Che l'anima a i ochi e da presso troppo
Pero il nostro vedere è molto ardito

(1) « La piccolina pluvia qual pruina », legge l'ediz. veneta, c. 29 r., e « presso » per preso. E il Massetti spiega: « Qui dicie come se informa la rugiada et piova et dicie che...»

(2) Forse « presso è ».

(3) Cioè: « di notte, quando noi dormiamo », come mi pare s'abbia a spiegare.

(4) ARISTOT., *Opera omnia;* Parisiis, Didot, III, 1854, pp. 564-65.

(5) « On y trouve (*nell'*Acerba) des connaissances fort avancées de météorologie. Ainsi... il parle des eclairs sans tonnerre et il prouve à ce sujet par une observation fort simple que la vitesse de la lumière est plus grande que celle du son. » LIBRI, op. cit., l. cit.

(6) Precorra.

(7) « E ciò fa il viso »: ed. ven.

(8) Forse s'ha da leggere: « ch'è innanzi ».

E cio si mostra il (1) remoto colpo
Ch'è 'n un tempo il suono ed ello è facto
E ven si tardo che laudito incolpo (c. 10 r.)
Che gia non segue il veder presente
Nanzi perchuote ancho laltro tracto
Chel primo suono vegna nella mente.
Può essere trono senza fuocho ardente
Dico al nostro viso ma non in vero
E questo si adiviene per accidente (c. 10 r.)

Già prima di lui Ristoro d'Arezzo, il cui trattato *Della composizione del mondo* solo da poco tempo s'è cominciato ad apprezzare come si merita, faceva le stesse osservazioni, per poco non direi, colle medesime parole (2).

Quanto all'arcobaleno, è ben vero che Cecco per spiegarlo ricorre all'esperienza d'una boccia di vetro piena di acqua (3), ma quest'osservazione era già vecchia di secoli (4), ed egli non intende certo con essa fare neppur il più lontano accenno alla teoria moderna della dispersione del raggio prodotta dalla rifrazione (5).

Archo non è altro che flecter di raggi
Inell'acquose nube divisate
Convien che per intellecto in questo cagia (6)

(1) « In »: ed. ven.

(2) Ed. Daelli, 1864, pag. 231.

(3) « Il decrit l'arc en ciel et le compare à la refraction qui s'opère par le verre. »

(4) Cfr. SENECA, *Naturales Questiones*, lib. I, c. III.

(5) Molto più vicino al vero s'accostava nel 1311 Teodorico di Sassonia nella sua operetta sull'iride, di cui pubblicò il Venturi ampi frammenti nei suoi *Commentari sopra la storia e le teorie dell'ottica* (Bologna, Masi, 1814, t. I, 150 d.

(6) « Convien per intellecto in questo caggi. » Il Massetti spiega

Lustre oscure sottili e grosse
Sono le nube così variate
Quando dal sole ricevon percosse
Pero dimostra diversi calori (1)
Come per essempro tu potrai vedere
Nel vientro (2) pieno se di far ten curi
Olio e acqua nel vientro ponendo
Quando lo raggio del sole vi fiere
Serai contento li colori (3) vedendo (c. 11 v.)

Lo stesso si dica delle stelle cadenti e della Via Lattea, intorno alle quali non può fare a noi quella maraviglia che faceva al Libri ciò che Cecco ci espone giudicando le prime come stelle apparenti e la seconda come un cumulo di stelle.

Ancho le ferme nube che tu vedi
No intendo lassare e (4) ch'io non ti dicha
A cio che a favolette piu non creda
Si come lentra (5) l'acqua sempre tira
Per la virtù che dentro lei nutricha
Così fa Capricorno che pur spira
Vapori sottili sua potenzia abrancha
Sempre tirando su nell'aire chiaro
E par che 'n ciel si mostri la via biancha

(c. 24 r.): « L'archo non è altro che reflettione di raggi nella nube aquosa et questa nube è in alcuna sua parte grossa et in alcuna spessa et in alcuna sottile. Onde bisogna a noi venire in questa sententia che i raggi del sole dando in questa nube la fanno così variare ».

(1) « Colori ».
(2) « Vetro » : ed. ven.
(3) « Color ».
(4) Non intendo lassar.
(5) Lontra.

O quante sonno le nature occulte
A nostra humanità ciecha e ingrata!
O quante cose mire son sepulte
Al nostro ingegno che bene abandona
Seguendo il mondo qual morte sperona! (c. 12 r.)

. . . . . .

Son parve molte stelle e troppo spesse
Ch'enluminando fanno la chiarezza
Sonno della octava spera stelle fixe
Son strecte sì che l'una l'altra toccha
Così si mostra la biancha bellezza
Questa è la via della giente sciocca (c. 55 r.)

. . . . . .

Non càgiono le stelle delle spere
Che l'una copre (1) tutta la terra
Ma il vento che da quella parte fere
Move per l'aire li vapori infoschati (2)
Dicono certi che nel cielo è guerra
Or questi son li spiriti dannati (c. 55 r.).

Non diceva lo stesso anche Dante e non aveva molto prima insegnato lo stesso Aristotele?

Che rimane adunque della decantata modernità della scienza meteorologica di Cecco? (3). Rimane qualche buona osservazione, disseminata in mezzo ad una moltitudine di errori e ad una folla innumerevole di

(1) « Copriria »: ed. ven.

(2) « Infocati »: ed. ven.

(3) Uscirei dai limiti impostimi se mi facessi a vagliare le altre affermazioni del Libri intorno al sapere di Cecco. Tuttavia di una di esse, che riguarda la formazione dei monti e gli avanzi fossili, tornerò presto a discorrere in un articoletto sulla *Meteorologia del Pontano*.

spiegazioni più o meno insulse. Così l'Ascolano sa che la scintillazione delle stelle è un'illusione: (1)

Perchè scintilla della octava spera
Ciaschuna stella e le pianete stanno
La mente dubitando vol che chera
Perchè son più lontan del nostro aspecto
L'octave stelle sì che i ochi fanno
Di questo scintillar falso concetto (c. 51 v.).

Egli sa pure « che 'l sono pone l'aire in moto » (c. 61 r.); sa che vi ha una relazione fra i venti periodici e il moto annuo del sole (c. 55 v.) e ha pure osservato che vi son dei monti più alti della regione delle nubi:

E queste nubi e queste impressiuni (2)
Oltre una leuta e ancho octo stagi
Non son più erte, ciò in cor te poni:
Sono montagne sopra le quagli stando
Di sotto piove e neva e tu li ragi
Vidi (3) di sopra nel seren guardando (c. 10 v.).

Ma più che un tale acquisto di verità particolari (4),

(1) Tuttavia anche qui l'Ascolano si trova d'accordo con Ristoro (Cfr. V. Rossi in *Giorn. St.*, XXI, 390).

(2) Il codice malamente deturpato ha: « in prosoni »

(3) Vedi.

(4) Cito ancora i seguenti versi, riguardanti la formazione della pioggia, che leggo nel cap. V del lib. IV, consacrato alle questioni naturali:

Perchè di state quando l'acqua piove
Dimostra sopra terra tante ampolle
E l'acqua ch'è d'inverno ciò non move?
Dico che l'acqua è calda di state
Cadendo in terra resurgendo bolle
Lo verno per lo fredo son private

sulle quali si potrà sempre in parte ridire (1), colpisce a volte in Cecco un atteggiamento scientifico singolare, una smania frequente di voler indagare e vedere coi proprii occhi, che avrebbe fatto indubbiamente dell'Ascolano, se meno fosse stato assorto nelle ubbie astrologiche e se fosse nato in tempi in cui meno avesse potuto la tradizione filosofica, un vero precursore della scienza moderna. Non per nulla egli canta:

Io voglio qui che 'l quare trovi 'l quia
Levando l'ale dell'acerba mente
Seguendo del philosapho la via
Del dubbitar querendo è gran vertute (c. 50 v).

Perchè di state alle gran tempeste
La gente sona a stormo le campane
Che 'l sono rompe l'aire e tole peste.
Anch'io ti dico che l'angeli maligni
Invidiosi delle genti humane
Fanno tempeste per certi disdigni.
Sì che sonando le divine tube
Fugge lor setta come gente rotta
Questo segreto dante non conobe
Sì che 'nvano dico non si sona
Ongni campana tempestando allotta
Dicendo che 'l mio detto sì ragiona.

(1) Eccone un esempio. Il Libri crede che Cecco metta il maggior freddo presso al mattino. Or questo mi pare che difficilmente possa rilevarsi dal luogo che egli cita, che così si legge nel nostro Codice e nell'edizione veneta:

Perchè più freddo nascendo l'aurora
E 'n mezza nocte e quando 'l sol si cela
Che la rosata stella cioè in quell'ora
In mezza nocte è l'ora più freda
Che più remoto è 'l sole più congela
La sera e presso al sole e pero freda (c. 54 v.).

Questo è il vero merito di Cecco, che noi, in ciò pienamente d'accordo col Libri, gli riconosciamo. Non richiediamo dall'Ascolano più di quello ch'egli ci possa dare; e in generale quando da uno scienziato qualunque dei secoli di mezzo ci vien fatto di trovar espressa un'opinione di scienza fisica o naturale che a prima vista presenti molta analogia colle opinioni scientifiche moderne, non crediamo subito ai nostri occhi e molto meno facciamoci tosto a gridare: *Eureka! Eureka!* Indaghiamo invece il perchè e il modo di quell'opinione che in mezzo a tanta servilità di pensiero, qual è propria al Medio Evo, ci appare singolare. Se andremo oltre la superficie, se meglio scruteremo la cosa, ci si farà quasi sempre manifesta una differenza profonda fra il pensare dei moderni e l'opinare degli antichi.

G. Boffito.

PARTE SECONDA

BIBLIOGRAFIA

A)

Bollettino bibliografico astro-meteorologico italiano

PER IL 1898.

TAVOLA

delle abbreviazioni

—

AGe	Atti d. R. Accademia dei Georgofili (Firenze), vol. XXI.
AII	Atti del R. Istituto di Incoraggiamento (Napoli).
AIV	Atti del R. Istituto Veneto, t. 56, serie VII, t. IX.
ALR	Atti d. R. Accademia dei Lincei. Rendiconti, Scienze fisiche e mat. (Roma), vol. VII.
AN	Astronomische Nachrichten.
AnT	Annuario Astro-meteorologico (del Tono) (Venezia), a. XVII, 1899.
APL	Atti dell'Accademia Pontificia dei Lincei (Roma), a. LI.
ASL	Atti della Società Ligustica di Scienze naturali (Genova).
AT	Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino (Torino), XXXIII.
AAcR	Atti e Rendiconti dell'Accademia degli Zelanti e PP. dello Studio (Acireale), nuova ser., VIII.
AnL	Annali del R. Istituto Tecnico e Nautico di Livorno (Livorno), ser. II, vol. X.
AnScI	Annuario Scientifico Industriale (Milano), a. XXXIV.
AnUd	Annali del R. Istituto Tecnico Antonio Zanon di Udine (Udine), a. XV.
BGi	Bollettino dell'Accademia Gioenia in Catania, 1898.
BM	Bollettino Mensuale dell'Osservatorio di Moncalieri (Torino), ser. II, vol. XVIII.
BSG	Bollettino della Società Geografica Italiana (Roma), ser. III, vol. XI.
BSS	Bollettino della Società Sismologica Italiana (Modena), vol. III.
CAt	Commentari dell'Ateneo di Brescia (Brescia), a. 1897.
CC	La Civiltà Cattolica (Roma), ser. XVII.
CR	Comptes-Rendus de l'Académie des Sciences (Parigi)
CT	Ciel et Terre (Bruxelles), a. XIX.
EI	Elettricista. Rivista mensile di Elettrotecnica (Roma), a. VII.
G	Globus.
GD	Giornale Dantesco (Venezia), a. VI.

GS Giornale Storico della letteratura italiana (Torino).
GI Giornale della Regia Società Italiana d'Igiene (Milano),
MAM Memorie della Regia Accademia di Modena (Modena), ser. III, vol. I.
MAT Memorie della R. Accademia di Torino (Torino).
MIL Memorie del R. Istituto Lombardo (Milano), XVIII.
MPL Memorie della Pontificia Accademia dei nuovi Lincei (Roma), XIV.
MSG Memorie della Società Geografica Italiana (Roma).
MSp Memorie della Società degli Spettroscopisti italiani volume XXVII.
MZ Meteorologische Zeitschrift (Vienna), 1898.
N Nature (Londra).
NA Nuova Antologia (Roma), ser. IV.
NC Il Nuovo Cimento (Pisa), ser. IV, vol. VII.
PSpV Pubblicazioni della Specola Vaticana (Roma), vol. V, anno 1898.
Pr Il Progresso (Torino), a. XXVI.
PublF Pubblicazioni del R. Istituto di Firenze. Sezione di Sc. fisiche. R. Osservatorio di Arcetri (Firenze).
RAN Rendiconti dell'Accademia delle Scienze fisiche e matematiche. Sezione della Società R. di Napoli (Napoli), ser. III, vol. IV.
RCIA Rvista mensile del Club Alpino Italiano (Torino), XVII.
RGI Rivista Geografica Italiana (Firenze), a. V.
RI Rivista d'Italia (Roma), a. I.
RIL Rendiconti del R. Istituto Lombardo (Milano), serie II, vol. XXXI.
RISSoc Rivista Internazionale di Scienze Sociali (Roma), a. VI.
RM Rivista Marittima (Roma), a. XXXI.
RSc Rivista Scientifica (Firenze), a. XXX.
T La Terra del Marinelli (Milano).

I. — ASTRONOMIA.

1. Abetti Antonio. *Il piccolo meridiano di Arcetri;* primi studi. Firenze, tip. G. Carnesecchi e Figli, in-8°, di pagg. 62, con tav. PubIF, n. 7. *Osservazioni astronomiche fatte all' equatoriale d'Arcetri nel 1897,* in-8°, di pagg. 40. PubIF, n. 9. *Asteroidi osservati ad Arcetri nel 1897.* A N, num. 3484.

2. Albertis (D') E. A. *Della Balestriglia e dell'istrumento astronomico adoperato dal pilota indiano Malemo Canà, nel primo viaggio alle Indie fatto da Vasco di Gama.*

Articolo già pubblicato negli *Atti* del 1° Congresso geografico italiano (Genova, 1892), ed ora ripubblicato dall'autore in appendice alla sua opera: « Crociera del corsaro a San Salvador » (Milano, Treves, p. 113 e segg.), e inteso a dimostrare la differenza che correva tra la balestriglia e le linee parallatiche, dette anche *triqueto,* di Tolomeo. Essa non fu importata da Vasco di Gama in Europa, dove anzi, scoperta, come sembra, dal Regiomontano verso il 1472, già era in uso sotto il nome di *Radio astronomico;* e differisce dallo strumento usato dal Canà che era invece affine alle linee parallatiche di Tolomeo e forse da esse generato.

3. Angelitti Filippo. *Le stelle che cadono e le stelle che salgono.* GD, 375.

A proposito di *Inf.*, VII, 97 (*Già ogni stella cade che saliva. — Quando mi mossi*), mostra essere meglio nel rispetto astronomico riferire le parole di Virgilio alla sua partenza dal Limbo, che sarebbe avvenuta al mezzodì del primo giorno della visione dantesca.

— *Rettificazione d'un arco di meridiano nell'elissoide terrestre.* RAN, 320, 338.

4. Antoniazzi e Viaro. *Posizioni di 21 stelle fra la 5ª e la 7ª grandezza determinate per differenza al cerchio meridiano di Padova.* In-8, di pagg. 56. PubIF, num. 8.

5. Artini e G. Melzi. *Intorno ad un meteorite caduto ad Ergheo presso Brava* (Penisola dei Somali). RIL, 983.

Il meteorite caduto nel 1889 fu raccolto e portato alla Società d'esplorazione commerciale di Milano dal capitano Ugo Ferrandi. Gli autori espongono dapprima in questa nota le circostanze che accompagnarono la caduta del meteorite e il suo ritrovamento, passano poi a descriverne l'aspetto esterno e la struttura interna, giungendo da ultimo ad inferire che la pietra meteorica appartenga al gruppo delle condriti cristalline.

6. Baggi Vittorio. *Sulla forma più conveniente da dare ai sostegni del cannocchiale nei teodoliti e nei livelli.* AT, 39-47.

7. Balbi Vittorio. *Effemeridi del sole e della luna per l'orizzonte di Torino e per l'anno 1899*. AT, 832-48.

8. Boccardi Giovanni. *Sull'orbita del pianeta (416) « Vaticana »*. PSpV, 29-38.

Il pianeta di cui il prof. Boccardi determina in questa memoria l'orbita, fu scoperto mediante la fotografia del Charlois dell'Osservatorio di Nizza, la sera del 4 maggio 1896, e ad esso lo scopritore autorizzò il P. Lais a dare il nome di « Vaticana ».

9. Caetani-Lovatelli Ersilia. *Il culto delle pietre*. NA, vol. 75°, 241-51.

Accenna, fra l'altro, alla venerazione prestata nell'antichità agli aeroliti e alla parte che essi pur ebbero nelle arti magiche e divinatorie, divenendo spesso simboli di strane e superstiziose credenze. Un aerolito era, ad esempio, « l'ascia di selce riposta nel tempio di Giove Feretrio insieme con lo scettro del dio, sulla quale solevano i Feciali fare il loro solenne giuramento, e che non pur tenevasi per la freccia del fulmine scagliata da Giove a fine di sancire i sacri giuramenti, ma sì bene pel nume stesso chiamato *Jupiter lapis* ». Un altro aerolito che si conserva nel museo britannico ci attesta coi suoi caratteri e segni magici del III o IV secolo dell'E. V., che porta impressi, come sia stato adoperato ad uso d'amuleto. Tocca pure dei *cerauni*, ossia di quelle pietre che, precipitate dal cielo con la folgore e, secondo si asseriva, in forma di freccia, ebbero una grande importanza nelle discipline fulgurali degli Etruschi e alle quali si attribuiva una virtù magica e salutifera.

10. Celoria Giovanni. *Astronomia.* AnScI, 1-24.

Il chiar. A. discorre con quella competenza che tutti gli riconoscono: 1. dell'Osservatorio astronomico Yerkes presso Chicago, trattenendosi minutamente a descriverlo e rilevandone la importanza; 2° del più grande cannocchiale conosciuto, che è appunto quello del suddetto Osservatorio, di 40 pollici inglesi d'apertura, cioè cm. 101,60; 3° di cannocchiali e telescopi e della lor costruzione, specialmente riferendosi a una memoria dell'astronomo H. C. Vogel; 4. delle macchie solari, del loro livello secondo gli studi del Rizzo e del Mac-Dowall, della loro relazione con la temperatura; 5. del calore solare secondo le memorie del Rizzo, e della temperatura del sole; 6. delle eclissi annulari di sole del 1° febbraio e del 29 luglio 1897, e dell'eclissi totale del 22 gennaio 1898; 7. di Marte e della sua opposizione dell'anno 1896-97; 8. dei lavori relativi alla carta fotografica del cielo secondo la relazione del Riccò; 9. di un nuovo catalogo di stelle eseguito dal Millosevich e dal Peyra; 10. dei colori delle stelle, e in particolare della stella Sirio secondo i risultati del See e dello Schiaparelli; 11. delle pioggie di stelle cadenti del mese di novembre.

— *Le stelle meteoriche del novembre e le predizioni alle quali diedero luogo.* AnT, pagg. 99-107.

11. Costanzi Enrico. *Un precursore di Galileo nel secolo XV; il cardinale Niccolò da Cusa.* RISSoc, vol. XVII, 534.

Di Niccolò Krebs da Cusa (1401-64), piccola

borgata nella diocesi di Treveri, si danno in questo articolo pochi cenni sulla vita e più diffusi intorno alla dottrina, nelle quali egli s'ispirò all'idea pitagorica sul moto della terra risorta in Italia durante il corso del secolo XV: e ciò nell'intento di mostrare « come quelle dottrine di filosofia della natura che nel secolo XVII, con Galileo, Keplero, Newton, presero così ampio svolgimento, avessero germogliato già nel secolo XV, e si dispiegassero luminosamente per opera d'illustri personaggi e sotto gli auspicî della Chiesa ».

12. Denza Franc. *Macchia solare del febbraio 1894.* PSpV, 129. *Osservazioni della cometa* (1894-VI), Ib., 61.

Sono due noterelle postume, la seconda delle quali intorno alla cometa scoperta da Gale il primo aprile a Sydney, che vedono qui la luce, tornandoci gradite quasi come la voce d'un estinto, per merito del P. Lais, vice-direttore della Specola Vaticana, a cui dobbiamo principalmente lo splendido volume V delle Pubblicazioni Vaticane.

13. Giovannozzi Giovanni. *La fotografia del cielo.* Firenze, Ufficio della *Rass. Naz.*, in-8°, di pp. 20. Estr. della RN, vol. 100°, pag. 3-20.

Briosa ed attraente lettura fatta dal chiariss. A. al Circolo Filologico di Firenze. Il G. premette opportunamente un cenno storico sul concetto grossolano che del cielo avevano gli antichi, ben differente da quello che da Galileo in poi ebbero i moderni, e un cenno tecnico sul modo di formare l'atlante ed il

catalogo delle stelle del cielo. Ma determinare esattamente la posizione di ogni stella nel cielo sarebbe stato impossibile senza l'aiuto del metodo fotografico, inventato dai fratelli Paolo e Prospero Henry (nel 1884) e quasi subito adottato per opera dei Congressi astronomici del 1887 e del 1889 da 18 Osservatorî sparsi nei due emisferi. Così si potè venire a buoni risultati e ad altri e migliori si potrà giungere in seguito, man mano che si estenderà e si perfezionerà il metodo fotografico.

14. Gnaga Arnaldo. *Le condizioni astronomiche della vita planetaria.* Brescia, Apollonio, in-12°, di pagine 26. Estr. da CAt.

Rispetto a tale questione, qui trattata con molta competenza e molto buon ordine, il Gnaga ha cura dapprima di distinguere nettamente i successivi progressi compiuti fra gli astronomi nei tempi andati dall'idea della vita planetaria. La grande rivoluzione scientifica operata da Copernico, Galileo, Keplero, portò ad ammettere che: « in ordine astronomico la terra non possedesse alcun titolo speciale per essere ritenuto l'unico pianeta abitabile ed abitato ». Nei secoli seguenti fino al nostro, l'idea suddetta fece maggior corso ed aumentò la probabilità d'una vita extra-terrestre ». Ma, esaminati i limiti della vita e le condizioni astronomiche del nostro sistema solare in sè e rispetto agli altri, conchiude il G., a buon diritto: « Nei corpi celesti, la cui evoluzione permise o permetterà di entrare nei limiti entro i quali l'abbiamo ristretta, là potremo legittimamente supporre la vita con alta probabilità di esser nel vero. Anzi,

quasi in compenso delle restrizioni che le abbiamo imposte, noi dobbiamo ammettere nella cosmobiologia una tal varietà di forme e di fenomeni da superare di gran lunga le creazioni più bizzarre della più audace fantasia. Difatti noi possiam vedere nella biologia terrestre qual numero straordinario di fattori contribuirono e contribuiscono tuttodì a creare la immensa varietà delle forme organiche. Ora, è cosa troppo evidente agli occhi dell'astronomo e del biologo che, se non è grande la probabilità di trovare molto diffuse fuor della terra le condizioni favorevoli alla vita, è enormemente più piccola la probabilità di trovarle simili a quelle che presiedettero alla evoluzione terrestre. Così senza escludere *a priori,* in altri pianeti, anche d'altri sistemi, la possibile esistenza di forme organiche dotate di intelletto, siamo quasi costretti ad ammettere una biologia differente per ciascuno di essi, senza che tuttavia abbia oggi la scienza alcuna possibilità di determinarne i processi evolutivi e le forme infinite ».

15. (Invrea). *Scienze naturali.* CC, vol. IV, 212-23.

Tratta: della precisione delle osservazioni; degli errori dovuti agli strumenti e di quelli dovuti allo osservatore; dell'equazione personale e dei vari modi proposti per eliminarla; del cronografo e del fotocronografo.

16. Lais Giuseppe. *Impressione fotografica del reticolato per la misura dei clichés stellari.* PSpV, pagg. 115-16. *Gran nebulosa d'Orione; la nebulosa della Balena; la nebulosa dei Cani Levrieri.* Ib., 17, 191.

Sono note illustrative delle fotografie prese di questi corpi celesti dal Lais e dall' ing. Mannucci, riprodotte in fotoincisione dal Danesi nel vol. citato.

17. Lais Giuseppe e ing. cav. Federico Mannucci. *Archivio fotografico.* PSpV, 111-14.

Descrivono quest' *Archivio Vaticano,* che si va sempre più arricchendo per l'opera indefessa del Lais e del Mannucci, riferendoci di esso in vari quadri le diverse categorie col rispettivo elenco dei clichés.

18. Loperfido Antonio. *Il micrometro n. 2 del piccolo meridiano d'Arcetri ed alcune osservazioni di latitudine e di azimut,* in-8°, pagg. 20. PIF, n. 7, pag. 65 e segg.

19. Luiso F. Paolo. *Struttura morale e poetica del* Paradiso *Dantesco.* RN, vol. 102, 299-363.

Il criterio che Dante adottò nella distribuzione dei Beati nei vari cieli, non sarebbe quello morale proposto dal Galassini, nè il gerarchico, quale congetturò il Capelli, e neppure quello del Filomusi-Guelfi, desunto dai doni dello Spirito Santo, ma invece, come pare anche a noi, l'astrologico. Lo dimostra ottimamente il Luiso, ricorrendo ad Albumasar ed agli antichi commentatori della *Divina Commedia.*

20. *Luna* (*La*) *rossa.* Pr, 140.

Sunto d'un articolo del chiar. prof. Porro, in cui si nega, a ragione, qualsivoglia influsso della cosidetta *luna rossa* sulla vegetazione in genere e sui raccolti.

21. Maffi Pietro. *Nei cieli: pagine di astronomia popolare.* Como, tip. dell'Oratorio, 1898, in-8°, di pagg. 220, con due tav. graf. fuori testo.

Il ch. A. intitola modestamente *pagine* questo che potrebbe dirsi un vero trattato d'astronomia, scritto con molta lucidezza e ordine, se non sempre con sobrietà. Esso è destinato specialmente agli ignari della scienza, ma anche gli astronomi maturi, o mi inganno forse, potranno in esso, se non imparare cose nuove, rinfrescare vecchie cognizioni. Il 1° capitolo, che fornisce notizie, specialmente d'ordine storico, intorno ai corpi celesti, ai loro vari aspetti e classificazioni, serve opportunamente d' introduzione all'opera, nella quale si discorre dapprima della terra e dei suoi movimenti (pp. 14-55), quindi della luna (56-72), e dopo una sosta intorno alle misure, ai sistemi e alle leggi (73-106), si procede a trattare del sole, dei pianeti e dei satelliti (107-154), indi delle stelle e delle nebulose (155-188), e infine delle comete e meteore cosmiche, e il tutto si chiude con una minuta analisi dell'ipotesi di Laplace, che l'A. propende ad accettare.

— *La cosmografia nelle opere di Torquato Tasso.* Milano, Ghezzi; Monza, Artigianelli, 1895-1898, in-8°, pagg. 200.

Con questo volume, nel quale si trovan raccolti e in parte ritoccati vari articoli sul medesimo argomento usciti a varia distanza di tempo dal 1895 all'anno 1898 nella *Scuola Cattolica* di Milano, l'A. inizia la serie delle pubblicazioni annuali dell'Osservatorio Meteorologico del Seminario di Pavia, a cui

presiede come direttore dal 1890, dall'anno cioè che il compianto P. Denza lo fondava. Questa prima pubblicazione promette assai bene per le altre avvenire, sembrandoci che il M. abbia con essa raggiunto il suo scopo che è quello di tracciare un episodio della storia dell'astronomia in Italia. — L'Opera è divisa in due parti: nella prima si discorre delle cognizioni astronomiche del Tasso, nella seconda delle sue cognizioni di geografia, di fisica terrestre e di meteorologia. Molti sono gli accenni e le descrizioni del cielo nelle opere di questo poeta e specialmente in quella del *Mondo creato*, tanto che egli giunge perfino a darcene una completa revisione. Segue in massima il sistema Tolemaico, ma è incerto, se devansi ammettere nove o dieci cieli. Non accetta il sistema omocentrico e neppur l'eccentrico o degli epicicli, l'uno perchè gli pare inetto a spiegare i vari movimenti dei cieli, sacrilego l'altro, perchè toglie ad essi quella perfetta sfericità ch'egli invece vi vuol riconosciuta. Il Fracastoro è al Tasso di guida nell'esposizione di queste varie dottrine astronomiche, come risulta da parecchi confronti istituiti dal M., oltrechè dalle postille del Tasso, di propria mano apposte ad un Codice Vaticano delle opere fracastoriane. E come i sistemi, così anche i fatti (ad es., il riconoscimento della costellazione della croce del sud) e le opinioni astronomiche del tempo (quelle ad es., della natura terrestre delle stelle cadenti e delle comete e d'un certo influsso esercitato dal cielo sulla terra e sull'uomo) trovano un'eco nelle opere del Tasso. Una trattazione minuta e paziente intorno alla cronologia della *Gerusalemme Liberata*, fa come da utile ap-

pendice a questa prima parte. — Quanto alla Terra, di cui il M. passa a parlare nella seconda parte della sua Opera, non hanno neppure molta novità le opinioni espresse dal Tasso. La Terra è per lui sferica; ma, anche dopo la scoperta di Colombo, egli continua a vederci solo tre parti: l'Europa, l'Asia e l'Africa. Parla più volte delle maree, ma non ne sa dare una spiegazione sufficiente e propende ad attribuirle alla azione diretta di Dio. Dei fenomeni di fisica terrestre e di meteorologia tratta teoricamente sulle orme di Aristotele, e ne ricorda due principalmente: la formazione di Monte Nuovo presso Pozzuoli (1538) e il terremoto di Ferrara (1570-1571). Cfr. altra mia recensione in Gs.

Maffi P. *La seconda luna.* RSc, n. 2, p. 33-35.

Discute l'opinione del dott. Giorgio Waltemath di Amburgo intorno ad una seconda luna che questi fu indotto ad ammettere, specialmente per spiegare l'accelerazione secolare del nostro satellite. Il M. non ne crede probabile l'esistenza particolarmente perchè col diametro di 700 km. che ad essa il Waltemath attribuisce, anche ammettendola pochissimo riflettente, non sarebbe sfuggita sinora alla osservazione degli astronomi. — Tuttavia non mancarono altri di sostenere l'opinione del Waltemath asserendo di avere veduta la seconda luna. Cfr. Pr, p. 180.

— *Le stelle cadenti del periodo d'agosto.* RSc.

Espone i risultati delle osservazioni da lui e da altri eseguite sulle colline di S. Colombano (30 km. al SE di Pavia), dal 9 al 12 agosto. Cfr. BM, p. 61.

Maffi Pietro. *Di un globo meteoroscopico per il tracciamento delle traiettorie delle meteore luminose.* RSc, n. 6-7.

In questa nota, presentata anche alla Società italiana di scienze naturali, espone, tra gli altri, il metodo da lui trovato più opportuno a tracciare le traiettorie delle stelle cadenti. Non si tratta del metodo fotografico, della cui bontà si spetta giudicare all'avvenire, ma dell'uso di un globo stellare di vetro smerigliato, di sua invenzione, sul quale riesce facile e spedito tracciare le traiettorie e rilevare le ascensioni rette e le declinazioni corrispondenti.

22. Mascari A. *Sur l'élargissement et le dédoublement des raies spectrales sous l'influence de conditions atmosphériques.* CT, 380-5.

Con questa nota che già vide la luce in MSp, num. 6-7, il M., dell'Osservatorio di Catania, si propone di attirare l'attenzione degli scienziati che studiano la spettroscopia solare e stellare sopra questo fenomeno da lui osservato più volte nel corso dei suoi studi, e che, dopo averci qui descritto, propende ad attribuire non a fenomeni elettro-magnetici residenti nel sole, ma a condizioni speciali della nostra atmosfera.

— *Protuberanze solari osservate nel R. Osservatorio di Catania.* MSp, num. 6-7.

23. Millosevich E. *Osservazioni fatte all'equatoriale di 0,25, del R. Osservatorio del Collegio romano.* AN, num. 3484. *Discussione delle osservazioni astronomiche fatte dal tenente di vascello Lam-*

berto Vannutelli addetto alla seconda spedizione Bottego in Africa. MSG, VII-VIII. *Osservazioni della nuova cometa Perrine.* ALR, VII, I, 252.

La nuova cometa è stata scoperta dal Perrine dell'Osservatorio di Lick, il 19 marzo 1898.

Millosevich E. *Sulle prossime opposizioni del pianeta DG 1898.* MSp, n. 5.

— *Il crepuscolo.* AnT.

24. Molfino E. *I problemi di astronomia nautica e la proiezione stereografica.* RM, fasc. VIII-IX, 215-35.

A scopo di risolvere i principali problemi di astronomia nautica, prende a trattare della proiezione stereografica polare, non già, come fece fra gli altri astronomi H. Faye, per darne la risoluzione grafica, la quale nella pratica non può dare che risultati grossolanamente approssimativi, ma per indicarne le risoluzioni numeriche che ne derivano, le quali possono sostituirsi qualche volta con vantaggio alle risoluzioni comunemente usate.

25. Naccari Giuseppe. *Astronomia nautica* (Manuali Hoepli, Serie scientifica, 255-256). In-8°, di pp. 318, con 46 inc. nel testo e 12 tav. num.

26. Pesci G. *Abbaco per il calcolo della latitudine mediante un'altezza circummeridiana.* RM, fasc. X, 21-28.

Tratta di uno dei casi abbastanza frequenti nell'astronomia nautica, nei quali il campo di variabi-

lità dell'incognita essendo ristretto, gli abbachi possono fornire un'approssimazione sufficiente.

27. Pizzetti Paolo. *La rifrazione astronomica calcolata in base alla ipotesi di Mendeleef sulla distribuzione verticale della temperatura nell'aria.* AT, 213-25.

28. Porro Francesco. *Astronomical Congress at Budapest,* in N, v. 59, 158.

Ampio e accurato resoconto dei lavori di questo Congresso, che si tenne a Budapest sulla fine del settembre scorso, e al quale si trovò presente il ch. prof. P., astronomo di Torino.

29. Raina Michele. *Articoli generali del calendario per l'anno comune 1899.* Un foglio di 4 pp.; Milano (Hoepli), 1898. *Nascere e tramontare della luna a Milano* (a. 1899). Un foglio di 4 pp., ib.

30. Riccò Annibale. *Le niveau des taches solaires et la cause de leur aspect.* CT, p. 10.

Coi più degli astronomi, a capo dei quali il Wilson, crede il R. che le macchie solari rispondano a cavità e non ad agglomeramenti o monticelli, e si trattiene a ribattere gli argomenti addotti in favore di quest'ultima ipotesi.

31. Saija Gius. *Determinazione di longitudine geografica all' Osservatorio di Catania con osservazioni di passaggio della Luna al meridiano locale fatte nell'agosto 1894.* AAcR, VIII, 117-162.

Da cinque determinazioni che il ch. A. accuratamente eseguì con questo metodo lunare, la longitudine ricercata gli risultò: 0 , 51^m, 1^s 8 E. P., con la differenza di appena + 2^s, 2 dalla vera longitudine astronomica di Catania ottenuta con determinazione telegrafica dal Riccò e dallo Zona.

Saija Giuseppe. *Eclisse di luna del 3 luglio 1898.* RGI, V, 394 (secondo le sue proprie osservazioni).

32. Sappa Mercurino e Giovanni Agnelli. *Orologio dantesco per la cronografia della* Divina Commedia. Mondovì, Issoglio, 1898.

Consiste in un apparecchio rappresentato da una serie di tavole fotografiche, per mezzo del quale si riesce a determinare esattamente l'ora indicata da Dante, ponendo mente alle posizioni del sole e della luna per rispetto alla terra. Cfr. GS, XXXII, 278.

33. Schiaparelli Giovanni. *Relazione del concorso al premio reale di astronomia.* AL. *Rendiconto dell'adunanza solenne del 12 giugno 1897.*

Contiene un giudizio molto favorevole di due pubblicazioni dell' Angelitti, l'una del 92 (« Nuova determinazione della latitudine geografica del R. Osservatorio di Capodimonte mediante i passaggi di alcune stelle al primo verticale osservati nel 1889 »), l'altra degli anni 1889 e 1894 sulle « Distanze zenitali circummeridiane del Sole e di alcune stelle principali osservate nell'anno 1821 dall'astronomo C. Brioschi ».

— *Origine del sistema planetario eliocentrico presso i Greci.* MIL, pagg. 61-100.

Di questa importantissima memoria riferiamo con le parole stesse del chiariss. A. alcune delle principali conclusioni: I. Nelle più antiche loro costruzioni del sistema cosmico i Greci partirono dall'idea che tutte le circolazioni dei corpi celesti dovessero farsi simmetricamente intorno ad un unico centro, coincidente col centro dell'Universo. Tale è il concetto che domina nel sistema di Filolao, nei due schemi esposti da Platone nel X della *Repubblica* e nel *Timeo*, e che forma la base fondamentale delle sfere omocentriche di Eudosso. — II. L'idea d'introdurre una circolazione parziale di alcuni astri intorno ad un centro diverso da quello del mondo non fu prodotto di speculazione teoretica, ma fu risultato diretto dell'osservazione. Lo studio dei movimenti di Mercurio e di Venere, e delle variazioni del loro splendore apparente condusse Eraclide Pontico, discepolo di Platone, a porre nel Sole, e non nella Terra, il centro delle loro orbite. Con questo egli ottenne non solo il modo di rappresentare le anomalie del loro corso zodiacale molto più semplicemente ed esattamente, che Eudosso non fosse riuscito a fare colle sfere omocentriche, ma giunse fino ad un certo punto a spiegare le variazioni nella loro distanza. Questa fu la prima forma, sotto cui fu concepita l'ipotesi del moto di un astro su di un *epiciclo* mosso alla sua volta sopra di un deferente concentrico colla Terra. — III. Le grandi variazioni dello splendore apparente di Marte erano state in ogni tempo una grande difficoltà ad ammettere che nella Terra fosse il centro della sua circolazione. Nè di queste variazioni, nè delle anomalie del corso zodiacale di Marte Eudosso

aveva potuto dare una spiegazione anche soltanto approssimata. L'esame delle osservazioni di questo pianeta fece vedere, che se esso descriveva un circolo, questo non poteva esser centrato sulla Terra; ma doveva aver il centro in qualche punto della linea che dalla Terra passa per il Sole. Esclusa l'idea (che dovette allora sembrare, ed era infatti assurda) di far centro dell'orbe di Marte un punto ideale privo d'ogni fisica entità, si vide che questo centro non poteva essere altrove, che nel Sole, come già nel Sole era il centro delle orbite di Mercurio e di Venere. Così nacque l'idea di far muovere l'astro su di un eccentro mobile, di cui il centro, collocato ad ogni momento nel Sole, descriveva con questo intorno alla Terra una rivoluzione nello spazio di un anno. — IV. L'ipotesi dell'eccentro mobile, studiata nei suoi effetti, mostrò di corrispondere bene alle osservazioni non solo di Marte, ma anche di Giove e di Saturno. Anche a questi fu dato il Sole per centro dei movimenti. Così, mentre i matematici si applicavano a perfezionare il sistema d'Eudosso, dai fisici fu per la prima volta concepita l'idea di porre il centro comune delle orbite dei cinque pianeti minori nel Sole, la Terra rimanendo centro dell'Universo, della rivoluzione mensile della Luna, e della rivoluzione annua del Sole stesso; e si arrivò allo schema oggi detto di Ticone. Eraclide Pontico vi aggiunse di proprio la rotazione della Terra intorno al suo asse. — V. Da questa fase delle deduzioni era ovvio arrivare all'idea copernicana, attribuendo la quiete al Sole ed ai centri delle orbite planetarie, e la circolazione annua alla Terra. Tale passo definitivo si compiè an-

cora durante la vita di Eraclide Pontico (320 circa), il quale ce ne ha conservato memoria; e forse fu compiuto da Eraclide stesso. — Ma per ragioni che ora non siamo più in grado di apprezzare, Eraclide non adottò questo modo di vedere, e lo considerò soltanto come un'ipotesi teoretica, capace di dare una spiegazione sufficiente delle anomalie planetarie, ed equivalente a quella che si poteva dedurre dalla sua ipotesi propria. — VI. Ad Aristarco di Samo (280 circa, av. l'E. V.) si deve il vanto, non solo di aver riconosciuto l'eccellenza del concetto copernicano, ma ancora di averlo adottato come ipotesi sua propria, e di averne pubblicata la spiegazione e le dimostrazioni in iscritti espressamente consacrati a questo argomento. Anch'egli, come Eraclide, ha dovuto esser condotto al sistema eliocentrico del mondo dalla necessità di porre nel centro delle orbite celesti, non già punti ideali e vuoti d'ogni entità fisica (come si fece più tardi), ma i corpi allora considerati come i più importanti dell'Universo, quali la Terra (centro alla rivoluzione della Luna), ed il Sole (centro alla rivoluzione della Terra e di cinque pianeti). Le orbite da lui adottate erano tutte circoli concentrici al Sole, punto centrale dell'Universo; ad eccezione di un solo epiciclo, descritto dalla Luna intorno alla Terra e con essa aggirantesi di moto annuo intorno al Sole.

34. Tacchini Pietro. *Sulle macchie, facole e protuberanse solari osservate al R. Osservatorio del Collegio Romano, nel 1897-98.* ALR, VII, I, 3, 25, e MSp, XXVII, nn. 6-7. *Sulla distribuzione in latitudine dei fenomeni solari osservati,* ecc.

ALR, VII, I, 59; MSp, nn. 1 e 6-7. *La luna veduta con un piccolo binocolo.* MSp, nn. 6-7. *Resumé des observations solaires faites à l'Observatoire R. du Collége romain pendant le premier semestre 1898.* CR, t. 127°, 431-33.

35. (Toso M.). *Annuario astro-meteorologico con effemeridi nautiche per l'anno 1899.* Venezia, tip. Mutuo Soccorso fra Compositori tipografi, 1898, in 8°, di pagg. 160.

È questo il XVII volume dell'*Annuario* redatto dal ch. direttore dell'Osser. del Seminario patriarcale di Venezia. Oltre alle utili tavole astronomiche e delle maree del bacino di San Marco, vi figurano importanti articoli: del Celoria, intorno alla predizione del Falb che la terra s'abbia ad incontrare il 13 novembre 1899 con una cometa; del Millosevich, sul crepuscolo; di S. Angelini, sull'elettricità e la vita; di L. Bassi, sulla stabilità del sistema solare e sulla costante solare; del Jacoli sul Clairaut e l'abate Antonio Conti, che pare fosse d'accordo col primo nell'opporsi al sistema della gravitazione universale del Newton; del Bozzola sui nuovi gaz dell'atmosfera; e infine due articoli anonimi sulle osservazioni meteoriche a grandi altezze e sul moto di traslazione del sistema solare nello spazio.

36. Zanotti Bianco Ottavio. *Eclisse del sole.* RI, I, 102-131.

Dopo aver accennato eruditamente a varie eclissi, come ad esempio quelle del 763 e del 585 av. Cr., quella avvenuta alla morte di Cristo, rammentata

anche da Dante, e l'altra dell'840 d. Cr., e delle paure destate una volta da esse, il ch. A. passa a discorrere delle varie questioni di fisica solare che con esse sono intimamente legate, cioè della corona, delle protuberanze rosee, delle macchie solari, della costituzione del sole, e infine dei vari problemi di astrofisica e di astronomia (come ad esempio quello dell'esistenza di un pianeta fra Mercurio e il Sole) di cui s'aspetta la soluzione dalle osservazioni ripetute delle eclissi.

Zanotti Bianco Ottavio. *Le comete*. NA, vol. 161°, 45-70.

Discorre dapprima delle superstizioni e credenze intorno ad esse e delle accuse di cui erano in antico fatte segno quasi generalmente: passa poi a parlarci della loro costituzione, quale apparve specialmente dall'analisi spettroscopica, e dell'orbita che descrivono, e si trattiene di più sulle principali comete ricordate dalla storia dell'astronomia e specialmente su quella di Halley, apparsa per la prima volta dodici anni prima di Cristo (il cui prossimo ritorno si aspetta nel 1910), su quella di Encke, scoperta nel 1818, e di Donati, scoperta dall' astronomo Donati di Firenze il 2 giugno 1858; tratta da ultimo della forza repulsiva che è necessario ammettere per spiegare la formazione della coda, la quale poi probabilmente è dovuta all'evaporazione delle sostanze cosmetiche.

— *Le stelle cadenti*. NA, v. 77°, 487.

— *L'Universo stellato*. Tratt. di astronomia popolare.

Splendida edizione italiana dell'Opera tedesca di Guglielmo Meyer, direttore dell'Osservatorio Urania, di Berlino, tradotta dallo Z. e che vien pubblicando a dispense l'Unione Tipografico-Editrice di Torino.

Zanotti Bianco Ottavio. *Rivista scientifica.* RI, fascicolo di novembre.

— *Nel regno del sole.* Torino, Bocca, in-8°, pp. 230.

II. — FISICA TERRESTRE.

37. Agamennone G. *Sulla velocità di propagazione del terremoto di Aidin (Asia Minore) del 19 agosto del 1895, e di Pergamo* (13-14 novembre 1895). ALR, VII, I, 67-72 e 162-65.

La prima nota è un ristretto della relazione dal chiariss. A. pubblicata nei *Beiträge zur Geophysik* del Gerland di Strasburgo, vol. III, Leipzig, 1897; la seconda serve di complemento alla sua memoria già inserita nel 1895 nel *Bollettino meteorico e sismico dell'Osservatorio di Costantinopoli.*

— *Il terremoto dell'India del 12 giugno 1897, registrato in Europa.* ALR, 265-270.

— *I terremoti nel corso inferiore del fiume Velino,* (Umbria-Abruzzi). ALR, VII, II.

— *Notizie dei terremoti ricordati in Italia nel 1897.* BSS, vol. III.

— *Terremoto nel mar Tirreno del pomeriggio del 15 maggio 1897.* Ib.

Agamennone G. *I terremoti dell'isola di Labuon (Borneo) del 21 settembre 1897.* Ib.

38. Airaghi Carlo. *Sulla temperatura dell'acqua di alcuni fontanili della pianura milanese.* RIL, 925-29.

39. Baratta Mario. *Sulla distribuzione topografica dei terremoti nell'Umbria.* BSG, 488.

Comunicazione preliminare d'uno studio particolareggiato che l'A. pubblicherà in seguito sul medesimo argomento. I distretti sismici che egli distingue nell'Umbria sono i seguenti: dell'alto bacino del Tevere, di Gubbio, del Topino e del Chiascio, di Perugia, del Clitumno e della Maroggia; dell'alto bacino della Nera, di Acquasparta; del basso bacino della Nera, del Velino, di Pieve Cetona, di Poggio Catino. Ciò egli deduce dalle notizie che abbiamo dei terremoti che in passato colpirono questi luoghi.

— *Il terremoto sabino-abruzzese del 28 giugno 1897.* RGI, 433-35.

— *Terremoti di Città di Castello.* Ib., 92-96.

40. Bassani Carlo. *Prime ricerche sulla provenienza del terremoto di Firenze, nella sera del 18 maggio del 1895.* BM, pagg. 1, 17, 33, 49.

41. Bergeat A. *Die äolischen Vulkaninseln bei Sicilien.* G.

42. Bertelli Timoteo. *Di un supposto lavoro intorno alla bussola, pubblicato da Filippo Pigafetta nel 1586.* APL, sess, IV.

È quello che porta per titolo: « Discorso intorno all'istoria e all'uso della bussola », a lui attribuito dalla Biografia Universale del Missiaglia, confondendo probabilmente quest'opera fittizia coll'altra genuina intitolata: « Discorso intorno all'historia dell'aguglia (*obelisco*) et alla ratione di muoverla » (Romae, apud Bart. Grassum, 1586).

— *Studi sopra alcuni speciali moti del mare presso i lidi.* RM, 4° trimestre, 66-69.

Tratta della rapida variazione del livello del mare presso le rive, in occasione di maremoto, or prodotto dal fenomeno detto dai marinai *empifondi,* or dovuto a cause esogene ed ora invece probabilmente a cause endogene.

— *Dei nuovi strumenti sismici dell'Osservatorio Vaticano.* PSpV, 151-57.

Non è un semplice resoconto della collocazione nella Torre Leonina di questi strumenti (che sono: il tromometro normale a prisma Bertelli, il sismografo analizzatore Cecchi e il sismodinamografo Galli), di cui l'A. venne incaricato dal Santo Padre nel novembre del 1895, ma una particolareggiata descrizione di essi.

43. Bettoni Pio. *Terremoto a Salò.* BM, 60.

Descrive un leggiero terremoto avvertito a Salò la mattina del 9 agosto, che ebbe da 3 a 4 secondi

di durata, fu d'intensità da 4 a 5 della scala convenzionale De-Rossi-Forel e presentò la medesima direzione di altri terremoti avvenuti in quella regione.

44. Cancani. *Sul fenomeno dei mist-poeffers*. BSS, vol. III, n. 9.

Si fonda specialmente sopra le osservazioni raccolte nell'Umbria, dove questo fenomeno è conosciuto sotto il nome di « marina », essendo ivi credenza generale che provenga dal mare. Il Cancani esclude una ad una, con buone ragioni, tutte le ipotesi che si potrebbero mettere in campo per spiegare il fenomeno, ad eccezione di quella che gli attribuisce un'origine endogena, che a lui sembra la più probabile. — Nel medesimo periodico il C. illustra il *pendolo orizzontale* recentemente da lui eretto nell'Osservatorio di Rocca di Papa presso Roma, che si fonda sopra un principio analogo a quello dello strumento impiegato da Rebeur-Paschwitz. (Cfr. N., vol. 58, p. 158 e 130).

45. Contarino Francesco. *Determinazioni assolute della inclinazione magnetica nel R. Osservatorio di Capodimonte eseguite negli anni 1896 e 1897*. RAN, 130-35. *Determinazioni assolute della componente orizzontale fatte negli anni 1893-97*. Ib., 304-309.

È la continuazione delle determinazioni inaugurate nel 1882-83, e dal C. furono eseguite col medesimo metodo tenuto nelle precedenti.

46. Folgheraiter. *Sulla perturbazione magnetica del 9 settembre*. El., num. 9-11.

47. Giovannozzi Giovanni. *Fisica del globo.* AnScI, 35-41.

Sono argomento a questa rassegna, che si riferisce al 1897: 1° la costante solare di cui il G. parla specialmente secondo gli studi fatti dal Rizzo sul monte Rosa; 2° i mist-poeffers (V. sopra Cancani); 3° l'elettricità atmosferica, secondo le registrazioni dell'elettrometro fotografico Mascart a Roma; 4° il magnetismo, secondo gli studi del Folgheraiter intorno all'inclinazione magnetica al tempo degli antichi Etruschi; 5° la geodinamica italiana nel 1897, secondo le memorie del Pacher, del Mercalli e del Semmola; 6° i grandi terremoti asiatici del 10-11 gennaio e del 12 giugno del 1897.

48. Grablovitz. *Differenti tipi di sismografi.* BSS, III, num. 9.

Paragona diversi tipi di sismografi ora in uso; nè crede ancor giunto il tempo, in cui possa venire adottato uno strumento solo ad impiego universale. Tuttavia egli preferirebbe in questo caso il metodo meccanico di registrazione usato in Italia a quello fotografico, che è in uso in Germania e in Inghilterra, sia per il minor costo, sia per la maggior velocità che può darsi al moto della carta. (Cfr. N., volume 58, pag. 158).

49. Guzzanti C. *Sismoscopio a dischetto con orologio.* BSS, III, 288-190.

Si tratta d'una modificazione da lui arrecata al sismoscopio a dischetto costrutto dai fratelli Brassart, in modo da farlo agire meccanicamente sopra un orologio.

Guzzanti C. *Anemografo semplice*. BGi, num. 53-54.

— *Fenomeni tellurici a Fiumecaldo presso Mineo* (3 nov. 1896). AAcR, 20-22.

50. Halbfass. *Die vulkanischen See Italiens*. G. del 21 maggio 1898.

51. Issel A. *Il terremoto del 18 dicembre 1897 a Città di Castello e sull' Appennino umbro-marchigiano*. ASL, vol. IX, n. 2.

52. Keller F. *Ulteriori ricerche sulla intensità orizzontale del magnetismo terrestre nei pressi di Roma, con note che riguardano le condizioni fisiche delle località esplorate*. Roma, Tip. elzeviriana di Adelaide ved. Pateras, in-8° di pagg. 19, in Frammenti concernenti la geofisica dei pressi di Roma, n. 1.

53. Landi. *Alcune considerazioni sopra un microsismografo a due componenti*. RSc. n. 4.

Si tratta del microsismografo del Vicentini, a cui propone delle modificazioni.

54. Lapparent (De) A. *Le Vésuve et la Somma* (Estr. dell'*Annuaire du Club Alpin Français*, 24° vol.) in-8°.

55. Lorenzoni G. *L'effetto della flessione del pendolo sul tempo della sua oscillazione*. AIV, 61.

56. Marinelli Giovanni. *L'accrescimento del delta del Po nel secolo XIX*. RGI, 24-37, 65-85.

Ci limitiamo a compendiare in alcune proposizioni il bellissimo studio del M. Nel settantennio 1823-93, il delta padano venne mutando di dimensioni e di forma. Esso in genere ha per altro guadagnato meno sul mare che non abbia fatto in ugual tempo durante il corso degli ultimi sei secoli; anzi, in qualche punto il mare ha guadagnato sulla terra. Il che può esser provenuto, oltrechè dalla diminuzione delle piogge, anche dalle maggiori profondità toccate man mano dal delta e dalla maggior violenza degli agenti di degradazione che il promontorio deltoide incontra quanto più s'avanza nel mare, e forse pure dall'indiscutibile movimento di depressione, al quale è soggetto l'estuario veneto e romagnolo e che si manifesta notevole, specialmente nella regione circumpadana, sia che questo moto debba dirsi tellurico, sia che provenga da costipamento degli strati alluvionali.

57. Matteucci R. V. *Sull'incremento dell'attività presentata dal Vesuvio, nei mesi di aprile e maggio del 1898.* RAN, 277-79. *Sul sollevamento endogeno di una cupola lavica al Vesuvio.* RAN, 285-94. *Fisica delle lave fluenti; cenno sull'arresto artificiale della cristallizzazione della massa fondamentale,* n. 350. *La comparsa di fiamme nel cratere vesuviano.* ALR, VII, I, 314.

In quest'ultima nota il M. fa la storia di detta comparsa e descrive le fiamme, notando il carattere speciale del fenomeno di fronte ad altri fenomeni analoghi presentatisi altra volta nel cratere vesuviano. Della 2ª e più importante delle note qui citate, ecco le conclusioni principali, a cui arriva l'A.: 1. Una

cupola lavica formata da magma assai scorrevole deve accrescersi, in massima, a sole spese di reiterati rigurgiti. — 2. Per contro, una cupola lavica che si sta formando di magma denso può svilupparsi, oltrechè per sovrapposizione di correnti (accrescimento esogeno), anche per influenza di successivi sbocchi di intrusione (accrescimento endogeno). — 3. Se una massa lavica, alla superficie, per un più o meno forte spessore, è già consolidata quando dalle profondità sale un nuovo abbondante alimento, il consecutivo magma erompe lacerando. — 4. Se una calotta lavica, all'incontro, oppone in qualche punto una sufficiente resistenza alla rottura, quivi avviene un rigonfiamento per via endogena, previa intrusione di nuovo magma, il quale può avere altresì un rigurgito da un'altra parte. — 5. I magma fluidi, fino all'ultimo momento del loro periodo intratellurico, sono dotati di una certa spinta ascensionale, dovuta sopratutto ai lenti e incessanti restringimenti dello sferoide terrestre, ed esercitano una pressione sul suolo che ne ostacola il trabocco all'esterno. — 6. I magma incandescenti sono indubitatamente sollecitati, nella loro salita, anche dagli aeriformi ad elevata tensione in essi ritenuti assorbiti fino oltre il primo momento del periodo extra-tellurico. — 7. Al risultato finale di un sollevamento può intervenire anche l'energia acquisita dai magma per dato e fatto del dislivello fra il punto di deviazione della materia liquida dal condotto vulcanico ed il luogo di effiusso laterale: in una parola, per legge di magmastatica. — 8. In definitiva, se la teoria dei crateri di sollevamento è errata, la reazione contro di essa sorpassa il giusto

segno. Ai magma vulcanici, sia per causa delle contrazioni terrestri, sia per le loro condizioni fisico-chimiche, non si può disconoscere un'attività tutta propria ed una speciale capacità di produrre spostamenti nelle masse che loro sovraincombono.

58. Mercalli G. *Le notizie sismo-vulcaniche riferite dalle cronache napoletane apocrife o sospette.* Napoli, 1898. *Notizie vesuviane,* Modena, 1898.

59. Müller und Kempf. *Untersuchungen über die Absorption des Sternenlichts in der Erdatmosphäre, angestellt auf dem Aetna und in Catania.* MSp, num. 4.

60. Nuova spiegazione *dell'elettricità atmosferica.* Pr, 154-55.

È la spiegazione già data dal Brillouin in un articolo uscito nel CT, secondo la quale l'elettricità atmosferica proviene dalle radiazioni ultraviolette del sole sugli aghi di ghiaccio dei cirri.

61. Oddone Emilio. *Perturbazioni sismiche del 1897.* NC, VII. *Sismologia e paleografia.* BSS, vol. III, num. 8.

62. Pantanelli Dante. *Sulle variazioni di livello delle acque sotterranee di Modena.* MAM. *Note sui pozzi modenesi.* RIL, 497-500.

Dà conto di diverse ricerche da lui eseguite allo scopo di accertare il fatto dello spostamento progressivo del Po da sud a nord e degli spostamenti a monte

di tutti i suoi affluenti di destra. Dette ricerche si riferiscono al movimento di depressione della parte centrale della valle padana e del rialzamento dei suoi fianchi.

63. Platania Giovanni *I cavi telegrafici sottomarini e le ricerche geofisiche.* AAcR, 24-30.

Riporta una lettera di W. G. Forster, rappresentante della Eastern Company a Zante, la quale mostra con molti dati di fatto quali vantaggi possano gli studi geofisici trarre dall'esistenza della rete di cavi telegrafici sottomarini, e particolarmente lo studio dei terremoti, dei quali non pochi crede il Forster siano prodotti da dislocamenti sottomarini.

64. Porena Filippo. *Configurazione e forma della terra.* NA, LXXV, 542-61.

Diamo un cenno anche di quest'articolo, sebbene sia d'indole quasi interamente geografica. In esso il P. riassume i tentativi fatti dai moderni geografi stranieri per ridurre a classi e tipi il complicato materiale morfologico della terra, ossia le forme superficiali del suolo, avuto riguardo sia alla loro forma attuale, quale ci risulta dalla batometria, sia alla loro origine. Secondo il criterio della forma, si ha specialmente a distinguere un masso continentale situato nella regione boreale, dal quale si prolungano nel sud l'America, l'Africa, l'Australia, e un continuo bacino abissale oceanico, che ha formato dei mari di ingressione (Mediterraneo, Mar Rosso, ecc.) e che comprende anche probabilmente il mare libero del polo settentrionale. Secondo il criterio dell'origine, ossia

delle varie cause che diedero origine al rilievo terrestre (calore terrestre, calore solare, rotazione, attrazione), bisogna specialmente distinguere le forme terrestri in nuclei arcaici, nuclei paleozoici, zone alpine e zone apenniniche.

Porena F. *Della morfologia della superficie terrestre nella geografia e nei tipi di rilievo colla loro nomenclatura.* MSG, VII, 12.

65. Ricco Annibale. *Carta del cratere centrale dell'Etna* BSS, III, n. 8.

— *Osservazioni sull'assorbimento atmosferico della luce, fatte a Catania.* BGi, num. 53-54.

— *Terremoto etneo del 14 maggio 1898.* Ib.

66. Rizzo G. B. *Misure attinometriche del calore solare eseguite sulle Alpi.* NC, VII.

Riassume i risultati più diffusamente esposti nelle due memorie del medesimo argomento, di cui s'è dato un cenno nel *Bollettino bibliografico* dell'anno scorso. Di una di esse si legge anche una recensione di I. M. Pernter nella MZ, pp. 105-108.

— *Sopra le recenti misure della costante solare.* MAT ed AT, 1025.

Riportiamo dagli AT la bella relazione che della memoria del R. fece il prof. Naccari: « L'A. mostra anzi tutto quali divergenze esistano fra i valori trovati per la costante solare da osservatori valenti e

degni di fede. Queste divergenze non dipendono dalla difficoltà delle misure, ma dalla diversità e dall'insufficienza dei metodi seguiti nel calcolo delle osservazioni.

« L'A. distingue le formole, dalle quali si deduce la costante solare, in formole di inclinazione e formole di altitudine.

« Le prime dànno l'intensità della radiazione solare osservata in un medesimo luogo in ore diverse, esprimono quindi quella intensità in funzione della distanza zenitale. Le seconde dànno le intensità della radiazione solare osservate simultaneamente in luoghi posti a diversa altezza sul livello del mare.

« L'A. considera successivamente le varie formole dette di inclinazione, e mostra che nessuna di queste può servire a calcolare la costante solare.

« Egli passa poi in rivista le osservazioni del Forbes, del Soret, del Violle e del Langley, e i metodi seguiti per calcolarle. L'A. stesso fece una serie di determinazioni simultanee a diverse altezze sul Rocciamelone. Egli propone una formola della forma

$$Q = A + B\,(760 - P)^{\frac{1}{2}}$$

dove Q è l'intensità della radiazione solare, e P è la pressione atmosferica espressa in millimetri.

« Applicando la formola alle osservazioni del Violle si ha il valore 2,82 per la costante solare. In modo simile dalle osservazioni del Langley si ottiene 2,42; le osservazioni fatte dall'A. stesso lo conducono a concludere che quella costante è uguale a 2,5. In generale il valore più probabile, quale risulta dall'esame delle migliori determinazioni, sarebbe compreso tra 2,5 e 2,6.

lari che attraversano l'atmosfera. Invece il pulviscolo atmosferico e il vapor d'acqua, se condensato in globuli, potrebbero avervi gran parte ».

67. Semmola Eugenio. *Le fiamme nel cratere del Vesuvio in aprile 1898.* RAN, 215-19.

Il fenomeno non nuovo delle fiamme dai vari colori, giallo, rosso, violetto, che di notte si fan visibili all'altezza di parecchie decine di metri sopra il cratere, attrasse sempre molto l'attenzione dei vulcanologi moderni. L'opinione sulla loro costituzione non fu tra questi sempre una sola, ma chi ritenne con Leopoldo Pilla, scienziato della prima metà del secolo, che fossero dovute a gas in combustione, chi invece, come il De Buch, il De Ville, il Bunsen, il Fouqué, che non fossero fiamme reali, ma solo apparenti, dovute sovratutto a riverbero di luce. A questa ultima opinione s'accosta il ch. direttore dell'Osservatorio Vesuviano. Ma a spiegare la splendida luminosità della colonna apparsa sul Vesuvio nell'aprile, egli ritiene che i gas ed i vapori uscenti dalla bocca fossero ad alta temperatura e perciò roventi, che la colonna luminosa fosse veramente di fuoco, fisicamente una fiamma, un gas incandescente, ma che la sua incandescenza non fosse l'effetto d'una combustione.

— *Sur les eruptions du Vésuve,* in CR, t. 126, pagine 926-27.

Riferiamo per disteso questa breve nota, che è il sunto di un più largo studio del S., uscito negli AII, 4, X : « Les diverses phases d'activité du Vésuve pendant la période eruptive actuelle, commencée

68. Stoppani Antonio. *Acqua ed aria, ossia la purezza del mare e dell'atmosfera fin dai primordi del mondo animato.* Conferenze, terza edizione per cura di Alessandro Malladra. Milano, Tipografia editrice L. F., Cagliari, 1898; in-8°, pp. XVIII, 561, con due tavole.

69. Tacchini Pietro. *Il terremoto dell'Emilia della sera del 4 marzo 1898.* ALR, VII, I, 109.

70. Tascone L. *Sull'utilità della pubblicazione di un diario vesuviano.* Portici, Stab. tip. Vesuviano, 1898; un f.° di pp. 4. *Diario vesuviano,* mese di luglio, di agosto, di settembre, di ottobre, ib.

Molto opportunamente l'ing. T., assistente del Semmola nella direzione dell'Osservatorio Vesuviano, si propose di tener dietro ai fenomeni che il Vesuvio, tra i vulcani il più soggetto a molteplici variazioni topografiche, presenta di giorno in giorno, pubblicandone alla fine di ogni mese la cronaca. Nella prima nota egli ci fornisce alcune notizie generiche sui risultati dell'attuale periodo eruttivo incominciato il 3 luglio del 1895 con efflusso lavico sul fianco WNW del cono vesuviano. Nelle altre note ci dà per il mese di luglio e pei successivi un saggio del diario ideato.

— *Il fenomeno delle fiamme apparse entro il cratere vesuviano nell'aprile del 1898.* Napoli, Tipografia dell'Accad. delle scienze fis. e met., 1898; in-8°, pag. 7.

71. Tedeschi V. *Variazioni della declinazione magnetica osservate nella Regia Specola di Capodimonte negli anni 1894-97.* RAN, 385.

72. Tosetti Sebastiano. *Nuovo sismografo registratore.* Torino, Tip. San Giuseppe degli Artigianelli, 1898; un f. di 4 pag., con 1 fig.

Il T., che è assistente da molti anni all'Osservatorio di Moncalieri, descrive in questa breve nota il suo strumento, quale fu da lui ideato e costruito dalla ditta Massarotti e Bianco, meccanici della Società Meteorologica Italiana.

III. — METEOROLOGIA

73. *Anemometro portatile.* Pr, 145-46.

È un anemometro inventato da F. Hermann. Consiste in un piccolo mulinello a mezze sfere, secondo il sistema Robinson. Il suo asse porta una vite senza fine che ingrana nei denti d'una ruota, e questa fa camminare un piccolo contatore della forma e grandezza d'un orologio. La mostra del contatore è divisa in 250 parti, ciascuna delle quali corrisponde a cento giri del molinello. Dalla parte interna del coperchio che copre la mostra del contatore, si trova un indice mobile, che vien posto in corrispondenza della lancetta prima di cominciare l'osservazione, e rimane così a segnare il punto di partenza. Lo strumento è elegante e ingegnoso, di piccola mole, e molto sensibile.

74. ***Azione del vento e della pressione atmosferica sulle maree.*** Pr, pp. 40-41.

Sono esposte le conclusioni formulate da una Commissione speciale che per incarico della Società Britannica per l'avanzamento delle scienze ha studiato la questione. L'altezza di un quarto circa della marea è dovuta al vento. Una variazione di 12,5 mm. nella pressione media produce una variazione di 0,38 m. nell'altezza della marea.

75. G. Baracco. ***La Climatologia di Vigevano e della Lomellina.*** Mortara, Vigevano, Cortellezzi, 1898, in-8°, pp. 40.

Il clima di Vigevano, già studiato, molti anni sono, dallo Schiaparelli, ha trovato ora nel B. un altro illustratore se non altrettanto valente, almeno molto diligente. L'Osservatorio, inaugurato dal Padre Denza nel Seminario di quella città fin dal 1° dicembre del 1872, contava ormai venticinque anni di osservazioni regolari dei principali elementi climatologici, eseguite dapprima sotto la direzione del prof. Panelli, indi (1886-1892) del prof. Maroi e dall'86 fino al presente dell'attuale direttore il prof. Baracco. Questi venticinque anni d'osservazioni sono sembrati sufficienti all'A., come sembrano anche a noi, a fornire dei risultati, se non del tutto esatti, almeno molto approssimati, intorno alla climatologia di Vigevano in particolare e in generale della Lomellina. All'opuscolo sono annesse due tabelle numeriche, una delle idrometeore, e l'altra del nascere e tramontare del sole di 5 in 5 giorni per l'a. 1898 a Vigevano.

76. Bettoni Pio. *Distribuzione delle piogge.* BM, pp. 59-60.

Prendendo occasione dalla quantità straordinaria di pioggia caduta a Salò, dove il prof. B. dirige l'Osservatorio, nella scorsa primavera, enumera le varie cause che possono influire sulla distribuzione delle piogge, quali ad es., la temperatura, la latitudine, la posizione geografica, i venti, valendosi di opportuni dati ed esempi.

77. *Bizzarrie del fulmine.* Pr, 139-140.

Si parla, specialmente dietro la guida del Flammarion, di certi effetti strani e inattesi prodotti dal fulmine, tra i quali quello della riproduzione in piccolo, quasi fotografica, di oggetti circostanti della natura da esso impressa sopra la superficie del corpo umano, e dovuta, come si crede, a radiazioni elettriche rapidissime, forse analoghe alle radiazioni di Hertz.

78. Boffito Giuseppe. *Per la storia della meteorologia in Italia;* primi appunti. Torino, Tip. degli Artigianelli, 1898, in 8°, di pp. 100.

Contiene: 1. La meteorologia nella *Divina Commedia;* 2. Bollettino bibliografico astro-meteorologico per il 1897. Cfr. recensione del Vailati nella RN, v. 103°, p. 231 e del Renier in GS., XXXII, 437.

— *Principali fenomeni meteorologici descritti da Dante.* BM, pp. 24, 37.

79. Bombicci Luigi. *La teoria della grandine e il cannoneggiamento dei temporali.* Casale, C. Cas-

sone, 1898, in-8°, di pp. 14 (Pubblicazione del Giornale *Il Coltivatore* di Casale Monferrato).

È già nota agli scienziati per altre pubblicazioni precedenti la teoria del ch. prof. Bombicci intorno alla formazione della grandine. Egli è tornato ad esporla ultimamente in vari articoli usciti nella *Gazzetta dell'Emilia* (n. 222-224) in occasione degli esperimenti promossi dallo Stiger allo scopo di prevenire le grandinate. Il B. muove da un principio mineralogico e da principii fisici e meteorologici. La grandine considerata nella sua struttura non è un prodotto speciale dell'acqua, ma è la modalità globulare con struttura raggiata e a strati concentrici, che pur si trova copiosamente prodotta dal carbonato calcare, dalla pirite, dalla silice, ecc. Un altro principio fisico che il B. premette si è che, dato uno strato alto e freddo dell'atmosfera, occupato o saturo di vapore acqueo, la condensazione di questo vapore in gocce, donde la pioggia, è singolarmente facilitata, affrettata, se non esclusivamente prodotta dall'intervento in quello strato di corpuscoli solidi, in generale di polviscoli atmosferici che per lo più sono freddissimi. Lo stesso dovrà accadere se in uno strato dell'atmosfera già saturo di vapore acqueo, ma abbastanza alto per esser freddo a 0° o sotto 0°, e perciò occupato da aghetti tenuissimi (cristallini, semplici, iniziali) di ghiaccio, arrivano da qualche parte minimi granuli, quasi sabbia secca (nevischio) di acqua congelata. Se non che intorno a questi granuli secchi o ghiacciolini piccolissimi non si formano gocce, ma invece rivestimenti concentrici solidi e duri, di gelo, per l'accorrere immediato intorno a ciascuno di essi, come ad un centro

di attrazione, di una infinità di aghetti, risultandone una forma sferica, o almeno tondeggiante, a struttura raggiata, ad inviluppi concentrici. Or questo non potrà accadere se non quando una massa d'aria calda, umida e rarefatta, perchè incombente sotto un sole infocato a un terreno incolto, povero di vegetazione, sabbioso, o a una zona montana diboscata, venga ad acquistare tale movimento ascensionale da innalzarsi a siffatta altezza che il vapore acqueo che esso contiene raggiunga sciami di corpuscoli molto freddi sotto 0° o sia incontrato da questi. Allora esso non si congelerà in aghi lievi e tenui di ghiaccio a formare dei cirri, ma, appena sorpreso dal forte freddo, in grani secchi, amorfi, angolosi, cioè in nevischio. Si comprende quindi come la grandine si produca quasi esclusivamente d'estate, e di giorno. L'apparato elettro-temporalesco che accompagna le grandinate sarebbe l'effetto più cospicuo del prodursi e dell'addensarsi dei gragnuoli nel nembo grandinifero. Alle obbiezioni che potrebbero muoversi a questa teoria della grandine si risponde pure nello scritto citato. Passa quindi il B. a sostenere, come già in addietro (Cfr. BM, serie 2ª, XI, 180) che si possa prevenire, in tutto o in parte, la formazione delle grandinate per mezzo delle artiglierie. Onde giudica scientificamente ammissibili e tecnicamente perfettibili le esperienze e le pratiche dello Stiger nei vigneti del Bracherge-birge. Difatti il fumo dei proiettili da lanciar nella nube, satura di elementi cristalligeni, può essere pronto incentivo, anzichè alla formazione dei chicchi di grandine a quella delle gocce liquide della pioggia. Nè vale opporre l'insuccesso delle prove americane per

aver la pioggia, tentate nel Texas, nel Colorado, ecc., perchè su queste regioni non arriva che poca quantità di vapore acqueo che ha già avuto modo di condensarsi e scaricarsi o sugli Alleghani ad oriente, o sulle montagne Rocciose, su Sierra Nevada, ecc., ad occidente.

80. Boner E. G. *Sirene boreali.* RI, I, 531-49.

Siamo davanti al caso d'un'azione evidente esercitata dal clima sopra l'immaginazione umana: sono esseri donneschi di cui i popoli settentrionali hanno popolato i loro mari e i loro cieli, esseri per lo più vaporosi e nebbiosi, come il clima di quei luoghi.

81. Bonizzardi Tullio. *L'elioterapia e i sanatori.* CAt per il 1897, p. 124.

Parla dell'efficacia che ha il sole sopra la sanità dell'uomo.

82. Borghini N. *Il fulmine: modificazioni scientifico-pratiche sulla costruzione dei parafulmini.* Seconda edizione; Arezzo, Stab. tip. operaio E. Sinatti, 1898, in-16°, pp. 36.

83. Bortolotti Ettore. *Sulla variazione annua della temperatura nel clima di Roma.* ALR, VII, I, 121-128. *Sulla relazione fra il carattere termico di una stagione e quello delle stagioni seguenti.* Ib., 211-15.

Le due note si completano a vicenda, e la seconda, d'indole più generale, mira a provare il principio seguente: « Quando la temperatura media in-

vernale si scosta notevolmente dalla normale, nella seguente primavera la temperatura tende a riaccostarvisi ed in generale la oltrepassa, dando luogo a scostamenti in senso inverso a quelli dell'inverno. Nell'estate seguente poi, gli scostamenti della temperatura tendono a riprendere il medesimo senso degli invernali ». Ciò opportunamente conferma quanto l'Hellmann aveva già osservato negli *Atti dell'Accademia di Berlino*, 1885, XIV, pag. 205.

4. *Cervo (il) volante.* RM, 4° trimestre, 29-56.

Riassume ciò che sinora s'è pubblicato di più notevole intorno ai cervi volanti e accenna anche alquanto che se ne fece nella meteorologia, per esplorare l'alta atmosfera, sin dal 1749 per opera del Wilson e del Melville, come poi dal Franklin.

5. Cintolesi Filippo. *Parafulmine pel nuovo mercato di Livorno:* progetto approvato della Giunta comunale e posto in esecuzione. Livorno, Stab. tip. di G. Meucci, 1898, in 8°, di pp. 21; Estr. dagli AnL.

6. Cobelli R. ed E. Malfatti. *L'anno meteorologico medio di Rovereto*. Trento, Stab. Scotoni, 1898, in-8°, di pp. 41 con 14 tav. num. nel testo e 2 tav. f. t.

Questa pubblicazione, dall'elegante veste tipografica, fu intrapresa per cura della Società degli alpinisti tridentini, di cui il barone Malfatti è da lungo tempo, com'è noto, il degno presidente. È da augurare che ad esse, come si promette nella prefazione, tengano dietro altre, condotte con pari accuratezza

e intese ad illustrare il clima del Trentino, e in particolare di Rovereto. Non è già che manchi sul clima di questa regione qualche studio anteriore, ed anzi parecchi han cura di citarne gli AA. sin dalle prime pagine, ma sol da poco tempo vi si son cominciate le regolari osservazioni meteorologiche, e cioè da quando il P. Denza vi fondava sul finire del 1881 una stazione nel Convento dei Francescani a S. Rocco, Ottimo pensiero fu adunque quello dei ch. Autori di mettere a profitto il primo decennio delle osservazioni per trarre un'idea del clima di Rovereto. Dieci anni, è vero, son pochi a determinare il clima di una regione, ma gli autori non hanno la pretesa di ciò fare, ma solo di cominciare ad abbozzarlo. In questo primo lavoro essi pubblicano le tabelle giornaliere dei vari elementi climatologici nel decennio, sulle quali si propongono di ritornare nell'Annuario degli Alpinisti Tridentini.

87. De Giorgi V. Giorgi.

88. Delpino F. *Studi di geografia botanica secondo un nuovo indirizzo.* MAB, 5ª, VII, 329-58.

Importante studio intorno alla distribuzione dei vegetali sulla terra, nel quale, avendo riguardo specialmente alle condizioni della temperatura, l'A. distingue 21 regioni fitogeografiche e 15 sotto-regioni.

89. Gastone di Mirafiore. *Dante georgico,* con prefazione di C. Bacci. Firenze, Barbera, 1898; in-8°, di pp. XIII-176, con 2 tavole sinott. nel testo.

Quanto il giovine conte Gastone di Mirafiore si sia reso con quest'opera benemerito degli studi dan-

teschi, fu già indicato da valenti critici, quali il Bacci (nella prefazione), il Mazzoni (nella « Rass. Bibliografica della lett. italiana », VI, 230), il Poggi (in RN, V, 103, 448), il Renier (GS, XXXII, 428), al giudizio dei quali nulla può aggiungere la mia povera lode. A noi importano sovratutto due capitoli dell'opera, che trattano dei fenomeni meteorologici accennati e descritti da Dante nella « Divina Commedia ». La meteorologia ha stretta attinenza, com'è risaputo, con l'agricoltura, e ben fece quindi l'A. a dedicare anche ad essa qualche pagina in un'opera che mirava a trattare a fondo, come mai non era stato fatto, della georgica dantesca. Ma la meteorologia dantesca può esser studiata come scienza o come arte. Onde nella prima parte del suo lavoro, che è intesa « a raccogliere e illustrare i passi danteschi che contengono osservazioni notevoli attinenti a quei fenomeni scientifici, che hanno coll'agraria più o meno stretta relazione », il M. considera le descrizioni meteorologiche dantesche sotto l'aspetto scientifico. Mal sapremmo accettare a questo riguardo tutte e singole le interpretazioni ch'egli dà dei passi danteschi, ma concordiamo pienamente con lui nel giudizio generale e esprime con queste parole: « Non si può aspettare ragionevolmente che Dante ci dia una vera e propria completa meteorologia agraria. Quindi dagli esempi rivelerà più che altro la potenza dell'osservare e l'abitudine del riflettere. Del resto, tutte queste cognizioni hanno la loro vera e più felice espressione, quando sono presentate artisticamente; nè la scienza del tempo avrebbe saputo, neppure per questa parte, offrire a Dante una serie di teorie ben dimostrate

(nè lo potrebbe nemmeno la meteorologia mo
la quale non è ancora la più sicura delle sci
mentre che anche l'arte antica offriva al Poeta e
insigni, a cui ispirarsi nelle rappresentazioni di
fenomeni » (p. 20). Se non andiamo errati, il
fiore è in fondo d'accordo con noi nell'ammir
Dante, anzichè lo scienziato, il poeta della me
logia. Il merito singolare che a Dante va trib
anche da questo lato, è poi da lui ben lume
nella seconda parte del suo lavoro, dedicata a
nella georgica dantesca (p. 151 e segg.).

90. Gerosa Giuseppe. *Meteorologia.*

È un nuovo trattato di meteorologia inseri
G. nella *Nuova enciclopedia agraria italian*
va pubblicando la benemerita Unione Tip.

91. Giorgi (De) Cosimo. *Vicende meteoriche no*
nel clima di Lecce; rassegna meteorico-ag
delle osservazioni raccolte nella rete meteori
lentina nel 1897. Lecce, Tip. Salentina, 1898
grande, di pp. 64, con 12 tav. numeriche nel
e 1 tavola grafica (Estr. dal resoconto dei s
pubblici del Comune di Lecce).

In questa relazione un notevole contribut
De Giorgi alla climatologia italica. Essa è div
tre parti. Nella prima sono segnate mese per
le vicende meteoriche normali del clima di
calcolate sulle osservazioni eseguite dal 1° dic
del 1874, da quando cioè veniva inaugurato
servatorio meteorologico di Lecce, fino agli
anni. Nella seconda parte il chiariss. Autore

in rassegna le osservazioni raccolte in tutta la provincia di Lecce dal 1° dicembre del 1896 al 30 novembre del 1897; nella terza dà un breve cenno intorno all'andamento delle campagne e dei ricolti agrari nella provincia durante il 1897 in rapporto colle vicende atmosferiche ».

92. Giovannozzi Giovanni. *Meteorologia.* AnScI, pagine 25-34.

Tratta, con la solita accuratezza: del clima di Atene, studiato dall'Eginitis, direttore dell'Osservatorio di questa classica città; del clima africano, servendosi dei dati forniti dalle osservazioni eseguite a Tombactu e dal P. Colin a Tananariva; dell'anno meteorico 1896-97 secondo i dati dell'Osservatorio Ximeniano, di cui il G. è direttore; della tromba di Asnières presso Parigi del 18 giugno 1897, di Londra del 24 giugno, d'Oria nella penisola salentina del 21 settembre, e del tifone dell'8 settembre; della pioggia rossa caduta in Tunisia il 4 novembre 1896 e d'un'altra pioggia di pesci che si ebbe in Dordogna il 3-4 aprile del 1897; della temperatura della pioggia, secondo gli studi del Passerini; della trasparenza dell'atmosfera, ch'egli propone a studio credendola, non a torto, come un possibile elemento della previsione del tempo; di palloni liberi a grandi altezze e dei cervi volanti.

93. Golfarelli. *Brevi cenni sopra alcune modificazioni introdotte nell'anemometro di Combes.* AGe, XXI, num. 2.

94. Hellmann G. *Repertorium der italienischen meteorologie.* MZ, heft 4.

95. Marchi (De) Luigi. *Le formole di Mendeleef e di Herschel e le recenti misure di temperatura nelle alte regioni dell'atmosfera.* RIL, XXX, 1459-1480. *Di un articolo del sig. S. Arrhenius sulle cause delle variazioni dei climi.* RIL, XXXI, 466-78.

96. Mascari A. *Misura dell'altezza delle nubi.* BM, 9-13. Cfr. *Boll. bibliografico* del 1897.

97. Mazelle E. *Meteorologia ed oceanografia.* Fiume, 1898, in-8°, di 235 pagg., con 77 fig. nel testo e 2 carte.

98. Mori A. *L'altezza del Monviso e le sue determinazioni trigonometriche.* RCIA, 15-19.

Le misure trigonometriche eseguitene di recente fan passare in seconda linea le misure barometriche e assegnano per valore definitivo all'altezza di esso m. 3840,5 sul livello del mare.

— *Recenti determinazioni altimetriche di montagne italiane.* Ib., 248.

Accenna ad antiche livellazioni barometriche di montagne italiane, confrontandole coi risultati ora ottenuti dall'Istituto geografico militare.

99. Pacher G. *Intorno al calore che si sviluppa nel bagnare le polveri;* nuove ricerche termometriche e calorimetriche. AIV, 516-34 e AnT, 95-98.

100. Passerini Napoleone. *Di un nuovo drosometro; determinazioni drosometriche eseguite nel 1897;* in 8°, di pp. 14. Estratto dagli AGe, XXI, n. 2.

Il drosometro, di cui il P., direttore dell'Osservatorio meteorico dell'Istituto agrario di Scandicci, si è servito per le determinazioni che qui sono riferite, è ben diverso da quello di tela, usato dal Ferrero, che offre l'inconveniente, essendo la tela alquanto igroscopica, di assorbire una certa quantità di vapore; e da quello del Marcucci, che consiste in un evaporimetro ordinario ripieno d'olio. Si tratta d'un drosometro di sua invenzione, consistente in una lastra discoidale di vetro da specchi dello spessore di 1 mm. e di 1 decimetro quadrato di superficie, contornata da un anello di packfong in maniera da impedire la caduta del liquido condensato, e che alla mattina mediante un congegno d'orologeria vien turata automaticamente con un coperchio di alluminio, perchè si possa poi a proprio agio pesarla, prima che il liquido anche solo in parte evapori.

101. Porena Filippo. *Clima del Lazio.* T. IV, 1038.

Parla della malaria che domina in questa regione, delle sue cause, dei mezzi per preservarsene.

102. Pozzoli Enrico. *Sul tuono e sulla grandine.* Voghera, Stab. tip. Gatti-Rossi-De Foresta, 1898; in-8°, di pp. 16.

In questa monografia, che esce in seconda edizione, il P., ingegnere dell'Ufficio tecnico provinciale di Milano, si fa la strada ad esporre la sua teoria escludendo dapprima le varie altre sinora proposte.

Le teorie escluse sono: quella elettrica del Volta, già confutata dal Prechtl e dal Bellani; quella basata sul freddo intenso causato dall'irradiamento della terra, che non ha per sè nessuna prova di fatto; la cosmica combattuta dallo Stentzel; e anche quella del Bombicci, perchè le condizioni meteorologiche necessarie per il fenomeno di soprasaturazione cristallogena che secondo essa sarebbe richiesto alla cristallizzazione sferoedrica dell'acqua a temperatura di 0° o sotto 0°, raramente si riscontrano nelle grandinate che avvengono in molte regioni; ed infine le varie ipotesi dinamiche dell'Olmsted, del Secchi, del Dove, ecc., secondo le quali la grandine sarebbe prodotta da turbini d'aria risultanti dall'incontro di due venti contrari, e il moto vorticoso sarebbe indispensabile alla sua formazione. La nuova ipotesi che il P. propone è la seguente, che io espongo colle sue medesime parole: « L'acqua delle nubi è alquanto acidula, data la formazione di anidride azotica che le scariche elettriche producono attraversando il miscuglio gazoso, di cui componesi l'aria. Attesa questa leggera acidulità, i lampi che solcano le nubi dei temporali, scompongono l'acqua di esse ne' suoi elementi gazosi (H ed O), i quali, mescolati e racchiusi fra due letti di nubi, per il successivo passaggio di altre scariche, ricostituiscono l'acqua con forte detonazione. Questa detonazione, detta *tuono*, è interpretata pel rumore prodotto dalla scarica elettrica; io penso invece che la sensazione acustica di una scarica elettrica sia quella di un vero *suono*, mentre il tuono è un vero rumore di detonazione, prodotto dall'accendersi del miscuglio dei due gaz costituenti

l'acqua, i quali occupano più o meno spazio, a seconda della intensità del fenomeno elettrico.

« Nella ricostituzione dell'acqua per mezzo del miscuglio gazoso, il calore sviluppato è grandissimo, tale da produrre una evaporazione di liquido, e conseguentemente un abbassamento di temperatura notevole nella massa vescicolare. Questo raffreddamento, a seconda dell'intensità, determina od il passaggio delle nubi dallo stato vescicolare a quello liquido o la formazione di ghiacciuoli, i quali attraversando acqua raffreddata aumentano di volume, ed arrivano a noi sotto forma di grandine. Se i ghiacciuoli sono abbastanza compatti, il vapore si condensa allo stato solido formando una calotta opaca, e se si sono scaldati alla superficie per il passaggio in parti ove la temperatura non è bassa, il vapore si deposita allo stato liquido, e si congela per gli altri passaggi in spazi freddi sotto forma di strati trasparenti ».

103. Sanquirico Carlo. *Igiene del lavoro campestre*. GI, 201 e segg.

Consacra parecchie pagine allo studio dell'influenza micidiale del clima, e specialmente della malaria, sul contadino.

104. Schiaparelli E. *La configurazione geografica dell'alto Egitto in relazione collo svolgimento della sua antica civiltà*. In *Cosmos* di G. Cora, 2ª, XII, pag. 225.

Il ch. egittologo mostra in questa bella memoria come la lotta continua e incessante fra l'azione fecondatrice del Nilo e quella sterilizzatrice dei venti

del deserto abbia contribuito a formare la v
grandezza dell'antico popolo egiziano.

105. Siacci F. *Sopra una nuova formola baro*
per la misura delle altezze. AII, serie IV,

105*bis* *Spari (gli) contro la grandine.* Pr.
Si accenna alle esperienze che eseguì c
favorevole il Sindaco di Windish-Feistritz nell
affine di premunire con questo mezzo i suoi
dalla grandine, come risulta da una relazion
inviata all'Istituto meteorologico di Vienna.

106. Tolomei G. *Sopra le origini delle tempes*
3° trim., 195-213.
Discute le varie opinioni dei meteorolog
questo punto così controverso di meteorologi
chiudendo che la teoria del Faye che ne collo
gine nelle alte regioni dell'atmosfera, sebbe
senti qualche lato oscuro, è pur sempre qu
spiega la maggior parte dei fenomeni che ha
nei cicloni. I difetti che essa presenta debb
sere attribuiti all'impossibilità in cui ora si
trattare per mezzo dell'analisi matematica
menti che si producono nell'atmosfera.

107. Vecchi A.V. (Jack la Bolina). *Stregoneria*
Bozzetti di vita di bordo. Firenze, Bempora
pagg. 211 e segg.
È un caso, non unico, di meteorologia
Si faceva con un pezzo di cavo un nodo di S
e lo si stringeva e percuoteva ben bene recit

pari tempo un *Pater noster verde* (che il V. crede facesse parte della *messa nera* in uso particolarmente nella Francia meridionale). Quando il nodo era ben sodo, non restava altro che gettarlo in mare dalla parte onde si desiderava che il vento soffiasse. Gli storici, e tra essi anche il Vecchi, non ci dicono per altro se si ottenesse sempre il desiderato effetto.

108. Zanotti Bianco Ottavio. *Sulla costituzione atmosferica quale risulta dalle osservazioni aerostatiche di James Glaisher e sopra una nuova formola barometriea;* in *Riv. di topografia e catasto,* vol. X, 1898.

Ampia e favorevole recensione della memoria del Siacci, uscita nel 1897 negli Atti della R. Accad. di scienze fisiche e mat. di Napoli, serie II, vol. VIII, per la quale vedi anche un articolo dell'Hartl nella MZ, 1898, 46-55.

IV. OSSERVATORI ED OSSERVAZIONI. STORIA.

109. **Brescia.** T. Briosi. *Osservazioni.* CAt, 162. — **Desenzano sul Lago.** A. Piatti. *Osservazioni.* Ib., p. 168. — **Salò.** P. Bettoni. *Osservazioni.* Ib. pagina 172.

Esse vengono ad aggiungersi alla lunga serie delle altre iniziate dai citati direttori nella loro rispettiva stazione.

110. **Catania.** Riccò A. e Saija G. *Osserv. meteoriche fatte nel quinquennio 1892-96,* in Atti dell'Accad. Gioenia, serie IV, vol. XI.

Sono i dati dei primi anni delle osservazioni meteoriche regolari che i due ch. Autori mettono a profitto in questa pubblicazione.

— *Osservazioni meteorologiche orarie simultanee in quattro stazioni da Catania alla cima dell'Etna.* ALR, VII, II.

111. Celoria G. *G. Schiaparelli,* nel vol. « Il Biellese ». Milano, Turati, pp. 43-47.

Sono alcuni cenni biografici intorno all'illustre uomo, intesi a mettere in rilievo senza ombra d'adulazione i molti suoi meriti verso l'astronomia, nella quale ha compiuto tante scoperte, e in particolare verso la Specola di Brera, di cui è direttore dal 1862.

112. **Chiavari**. Osserv. meteorico-sismico del Seminario vescovile. Andrea Bianchi. *Bollettini mensuali dell'anno 1895-96.* Chiavari, 1897.

113. Cominelli Francesco. *Riviste meteorol. dei mesi di nov. e dic. 1896 e di genn. e febbr. 1897.* BM, 30, 46, 62.

Sono cenni accurati sull'andamento generale delle vicende meteoriche in questi mesi, che fanno seguito a quelli che il C. cominciò a pubblicare nel BM fin dal 1891-92.

114. **Ferrara.** Osserv. meteorologico della libera università nel castello Estense, anno II, 2° trimestre (senza data e nome d'ed.).

Al principio del 1896 l'Osservatorio meteorologico dell'Università, fondato nel 1878 dal prof. Curzio Buzzetti, veniva tramutato nel compianto Estense (44, 50 lat., 0° 52' long. W da Roma; m. 41 d'alt.). La presente pubblicazione, che si deve al direttore G. Bongiovanni, comprende sei tabelle numeriche delle osservazioni giornaliere del 2° semestre del 1897, che vi si fanno regolarmente tre volte al giorno (9, 15 e 21), nonchè i quadri dei riassunti decadici e mensili.

115. Jacoli. Cfr. Tono.

116. Lais Giuseppe. *Cenni necrologici del P. Denza.* PSpV, 3-9.

Sono poche pagine, ma dettate con molto affetto all'estinto dal P. Lais, che ebbe, come vice-direttore della Specola vaticana, intimi rapporti col P. Denza.

— *Relazione sull'operato della Specola vaticana negli anni 1894-95.* Ib., XV-XXV.

17. Leonardi Cattolica P. *Determinazione della latitudine dell'Osserv. del R. Ufficio idrografico mediante passaggi di stelle al primo verticale.* Genova, 1898, pp. 40, in-4°, con 4 tav.

18. **Massua.** *Osservazioni* (luglio-agosto). BM. 16.

119 **Milano**. Regio Osserv. astronomico di Brera E. Pini. *Riassunto delle osservazioni meteorol giche eseguite nell'anno 1897*. Milano, Bernar doni, 1898; in-8°, di pp. 36 (Estratto dai RII 2ª, XXXI).

È dal 1881 che l'ing. Pini, assistente di quest Osservatorio, pubblica con lodevole perseveranza quest riassunti annuali, che non sono certo da meno di quel pubblicati prima di lui dal Frisiani, dal Capelli da tanti altri che onorarono, come egli pure fa, l Specola di Brera. È per opera di tali perseveran esploratori dell'atmosfera che Milano può oggi va tare una delle più lunghe serie di osservazioni m teorologiche, che ha i suoi inizi nel 1764.

120. **Mineo**. Osserv. geodinamico Guzzanti. *Bolle tino mensile delle osservazioni* pubblicato per cur del Municipio, anno XII. Caltagirone, Tipografi Scuto, 1898. — C. Guzzanti. *Osservazioni ge dinamiche del mese d'agosto 1898*. BM, p. 61.

121. **Moncalieri**. Società Meteor. Italiana. S. T SETTI. *Riassunto mensuale delle osservazioni m teoriche fatte nelle stazioni*; magg.-agost. 1896. BM

122. **Napoli**. Alberti V. *Riassunti decadici e mensi delle osserv. meteorologiche fatte nel R. Osserv torio di Capodimonte nell'a. 1897*. RAN, 76-8

— E. Fergola. *Osservazioni meteoriche fatte n R. Osservatorio di Capodimonte nel 1898*. Ib.

123. *Osservazioni delle stelle cadenti del periodo di agosto 1898.* (Altare, Oderzo, Moncalieri, Pavia). BM, 61.

124. **Parma.** *Osserv. meteoriche fatte nella Specola,* in Boll. del Com. agr. parmense, a. XXXI.

125. **Pisa.** Osserv. Donati. — Bardelli. *Riassunto annuale delle osservazioni eseguite nel 1897.* Bollett. Meteor., 45.

126. **Riposto.** Osserv. meteorologico del R. Istituto Nautico. Bollettino mensile, a. XXVII, 1898.

127. **Roma.** Giuseppe Buti. *Osserv. meteorologiche fatte alla Specola Vaticana negli anni 1893-94.* PSpV, pp. 228-518.

— Giuseppe Lais. *Valori d'insolazione per gli anni 1893, 1894 e 1895.* PSpV, 218-27.

— Giuseppe Lais. *Misure del tempo* (maggio 1893, dicembre 1895). PSpV, 13-24. *L'eclisse parziale di luna del 15 sett. 1894 e totale dell'11 marzo del 1895.* Ib., 25-28. *Cometa Denning* (1894, I). Ib., 60. *Stelle cadenti del periodo d'agosto e di novembre del 1894 e 1895.* Ib., 63 e seguenti. *Macchie solari.* Ibid., 127. *Aurore polari viste nel 1894 e nel 1895.* Ib., 133-146.

— *Riassunti dei processi verbali delle sedute ebdomadarie tenutesi alla Sp. Vaticana nel 1894-95.* PSpV, 569-690.

128. **Roma**. Ufficio centr. di meteorologia e geodina
mica. *Bollettino meteorico,* a. XX. *Calendario de*
l'Osservatorio, a. XIX.

— Ministero di agricoltura, industria e commercio
Rivista meteorico-agraria (Estr. della Gazz. Uffi
ciale del Regno d'Italia), a. XIX.

— Direzione di statistica e di stato civile. *Bolle*
tino demografico-meteorico, a. XXVIII.

129. Rossi (De) M. Stefano. *Il P. Giovanni Egid*
APL, 51.

Breve commemorazione di questo dotto Gesuita
che ci lasciò, tra l'altro, molti studi e articoli d
meteorologia.

130. **Sarzana**. Osserv. met. nel Seminario vescovile
— B. Raganti. *Osservazioni fatte dal 1° dicembr*
a tutto novembre 1897 e appunti meteorici. Sar
zana, Tip. Tellarini, 1898; in-4°, di pp. 24, co
8 tav. num.

Sotto la direzione dell'A. si trova da tre ann
quest'Osservatorio, inauguratosi nel 1894. Le osser
vazioni vi si fanno sempre di tre in tre ore, com
prese le notturne e non escluse le contemporanee
quelle degli Stati Uniti d'America. Il can. R., pub
blicando ora quelle del terzo anno, le accompagn
con buoni riassunti e correda di nuove osservazion
la sua opinione che il vapore acqueo nel condensars
si trasformi in piccoli globuli vuoti.

131. **Siena.** Nannizzi. *Osserv. fenologiche* in Bull. del laboratorio della Regia Università di Siena. Anno I, num. 2-3.

132. **Torino.** G. B. Rizzo e V. Balbi. *Osserv. meteorologiche fatte nell'anno 1897 all'Osservatorio della R. Università.*

— *Gazzetta delle campagne*, a. XXVII.

Pubblica sempre le osservazioni meteoriche della decade precedente.

— S. Tosetti. *Riassunti decadici delle stazioni meteorico-igieniche* (1° trimestre 1897). BM, p. 32.

133. **Trieste.** Edoardo Mazelle. *Rapporto annuale dell'Osserv. astronomico-meteorologico pel 1895.* Vol. XII.

— *Osservazioni meteorologiche dell'I. e R. Osservatorio astronomico-meteorologico.* Tip. del Lloyd.

134. Tuccimei Giuseppe. *Cenni biografici sopra il P. Francesco Denza.* Roma, Scuola tipografica salesiana, 1898; in-8°, di pp. 20 (Estr. dal giornale Arcadico, serie III).

Dopo le commemorazioni del P. Denza, scritte dal Del Gaizo, dal Giovannozzi, dal P. Semeria, dal P. Lais e da altri, non è da giudicarsi inutile questa breve biografia del defunto, dovuta al Tuccimei, professore di Roma, già noto per altre e insigni pubblicazioni. Ciò che egli si trattiene specialmente a

mettere in rilievo si è il carattere dell'attività scien
tifica del P. Denza. Era d'un'attività indubbiament
eccezionale e multiforme e d'una mente e d'un anim
eletto, che tutti avrebbe voluto partecipi al convit
della scienza; ma tuttavia, soggiungeremo noi, facend
un po' di tara agli elogi del conferenziere, non ap
prodò a nulla di grande e non lasciò opere duraturo
perchè sviato e distratto dall'organizzazione di quell
Società meteorologica, che stette in cima di tutti
suoi pensieri sino all'ultimo istante della sua vit

135. **Udine**. G. Clodig. *Le osservaz. meteorologich*
in Udine ed in nove stazioni della rete termo ud
metrica della provincia. AnUd, 111-126.

La stazione meteorica di Udine venne fondat
dal Ministero d'Agricoltura e Commercio nel 186
su proposta di Q. Sella, allora commissario del R
nella provincia, e vi fu preposto sin d'allora il Clodig
La rete termo-pluviometrica è d' istituzione più r
cente (1889 circa), e si deve in gran parte all'oper
del Marinelli.

— *Bollettino statistico mensile del Comune* (sen
altra indicazione).

Contiene anche le osservazioni giornaliere m
teorologiche.

B)

Bollettino bibliografico meteorologico estero

PER IL 1898.

METEOROLOGIA ALL'ESTERO
nel 1898.

136. J. VAN BEBBER. *Die Wettervorhersage.* Stuttgart, Encke, 1898; in-8°, di pp. 219, con 125 tavole grafiche.

È un'opera di capitale importanza per lo studio della previsione del tempo, dovuta al ch. Soprintendente della *Deutsche Seewarte,* e che ora esce in seconda edizione. Cfr. recensione in *Nature* di Londra, vol. 58, pag. 28.

137. F. BIGELOW. *Abstract of a report on solar an terrestrial magnetism in their relations to Meteorology,* Vashington, Tip. Governativa, 1898; in-8°, di pagg. 176 con 36 tav. graf. nel testo.

Quest'opera del B., professore di meteorologia a Washington, eseguita sotto la direzione del Moore, capo dell'Ufficio Meteorologico degli Stati Uniti che si trova sotto la dipendenza del Ministero di Agricoltura, fa parte del num. 21 del *Bollettino* pubblicato appunto da questo Ministero. Il B. raccoglie qui i risultati di sei anni di studi a convalidare sempre più la sua opinione d'un intimo rapporto causale fra l'energia solare, che riceve la terra sotto la forma di forza magnetica da una parte, e le condizioni atmosferiche dall'altra, e particolarmente quelle che danno origine ai temporali.

138. J. Boyer. *La photographie et l'étude des nuages.* Paris, Mendel, 1898; in-8°, di pagine VI-80, con 21 illustr.

Nella prima delle quattro parti, in cui è opportunamente diviso il manuale, il B. compendia la storia dell'argomento dalla metà del secolo XVIII ad oggi; nella seconda fornisce una classificazione delle nuvole secondo l'atlante di esse preparato dalla Commissione nominata nel Congresso meteorologico di Munich del 1891, che mise in pratica i criteri dell' Hildebrandsson e dell' Abercromby; nella terza descrive l' apparato fotografico; e infine nella quarta espone il metodo per misurare le fotografie ottenute.

139. G. Le Cadet. *Étude du champ électrique de l'atmosphère.* Lyon, Rey, 1898; in-8°, di pag. 198, con 10 tav. graf., f. testo.

L' intento ultimo di quest' opera importante, uscita negli *Annali dell'Università di Lione* (fascicolo XXXV), è di dimostrare che il campo elettrico dell'atmosfera risulta dall'elettricità negativa della superficie terrestre e dall'elettricità positiva equivalente dell'acido carbonico sprigionato dalla terra nelle varie azioni chimiche del suolo e nelle dissociazioni di carbonato in dissoluzione nelle acque del mare. Cfr. ampia recensione in MZ, *Literaturbericht*, 67-69.

140. F. Cordeiro. *The barometrical determination of Heights.* London, Spon, 1898; pagg. 28.

141. M. Dechevrens. *Les variations de la température de l' air dans les tourbillons et leur véritable*

cause. Louvain; in-8°, di pagg. 36 (Extr. de la *Revue des questions scientifiques*, oct. 1898).

Rivendica a sè la scoperta che il calore non sia la causa delle trombe atmosferiche, come si credeva, ma le trombe stesse siano causa dei cambiamenti anormali di temperatura che si notano sul loro passaggio.

M. Dechevrens. *Les variations de la température de l'air dans les cyclones*. MPL, 232, segg.

142. W. de Fonvielle. *Les ballons-sondes et les ascensions internationales*. Paris, Gauthier- Villars, 1898.

È la compiuta esposizione delle ascensioni aerostatiche intraprese a scopo meteorologico in Francia, nel Belgio, nella Germania, nell' Austria e nella Russia. L'A. si trattiene specialmente a parlare dei vari tentativi dell'Hermite e del Besançon che primi riuscirono con buon esito a lanciar in aria un pallone esploratore.

143. E. Gauthier. *Météorologie* in l'*Année scientifique et industrielle;* 41 ann. Paris, Hachette, 1898; pp. 26-45.

Sono in questo articolo riassunte le vicende meteoriche generali del 1897; e si dànno notizie intorno alle varie esperienze eseguite in Francia per esplorare con cervi volanti e palloni l'alta atmosfera e intorno alla temperatura negli strati dell'aria più vicini alla superficie del suolo.

144. J. Hann. *Beiträge zu den Grundlagen einer Theorie der täglichen Oscillation des Barometers*,

in Atti della Imp. Accad. di Scienze di Vienna, vol. 106.

145. G. Hellmann. *Neudrucke von Schriften und Karten.* Num. 10 Rara magnetica, 1269-1599; n. 11 Ueber Luftelektricität, 1746-1753. Berlin. Asher, in-4°, 1898.

146. H. Hildebrandsson et L. Teisserenc de Bort, *Les bases de la météorologie dinamique: historique, état des nos connaissances.* V. livr., Paris, Gauthier-Villars, 1898.

Contiene la storia di tutte le antiche ricerche dal tempo di Aristotele fino ad oggi. La seconda parte, ora sotto stampa, sarà quasi solo teorica.

147. R. Inwards. *Weather Lore: a collection of Proverbs, Sayings and Rules concerning the Weather.* London, Stock, 1898; in 8°, pp. 233.

È la terza edizione dell'operetta pubblicata dall'I. nel 1869, e poco differisce dalla seconda, uscita nell'anno 1893. Il numero dell'edizioni ci dice l'importanza dell'opera, alla quale noi Italiani non abbiamo forse altro da contrapporre che l'articolo del Pitré sulla *Meteorologia popolare della Sicilia,* inserito nell'*Archivio delle tradizioni popolari.* Essa è munita anche d'una carta che dimostra le forme tipiche delle nuvole e d'una bibliografia delle opere di *folklore* meteorologico.

148. J. Jaubert. *Climatologie de la région de Paris.* Paris, Baudry, 1898; in-8°, pp. 120.

149. **Pernter.** *Neues über das Regenbogen.* Nella N e in CT, XIX, 238, si possono leggere ampie recensioni di quest'opuscolo del nuovo direttore dell'Istituto meteorologico di Vienna, che dopo replicate esperienze, è giunto a dare del fenomeno dell'arcobaleno una teoria molto più esatta della cartesiana.

150. **C. Puente y Úbeda,** *Refranero meteorológico, I, Climatología.* Madrid, succ. De Cuesta, 1898; in-8°, di 300 pp.

È un volume della Biblioteca « *Vox populi* », che mira a render popolare in Ispagna la meteorologia, valendosi dei proverbi stessi che suonano nella bocca del popolo, e al quale faranno buona accoglienza tutti gli studiosi di *folklore*.

151. **W. Schmidt.** *Zur Geschichte des Thermoskops* (in Abhand. zur Gesch. des Math., VIII, 161-173). Giunge alla medesima conclusione a cui già era venuto l'Hellmann nel n. 7 dei suoi *Neudrucke*, che cioè il termoscopio era già noto all'antichità (Filone, Erone).

152. **G. J. Symons.** *Symons's British Rainfall 1897.* London, Stanford, 1898.

153. **Algeria.** *Bulletin météorologique,* XXIV année.

154. **Amsterdam.** *Onweders, optische verschijnselen, Ens. in Nederland,* 1896 (1897).

155. **Annecy**. Commission de météorologie de la haute Savoye, 23 année (*Osservazioni*).

156. **Avignone**. Commissione meteorologica del dipartimento di Valchiusa (pres. L. Dyrion). *Compte-rendu pour l'année 1897.*

157. **Batavia**. Osservatorio magnetico e meteorologico (dirett. J. P. von der Stok). *Observations*. Volume XIX; 1896.

— Governo dell'India neerlandese. *Wind and Weather Currents Tides and tidal Streams in the East Indian Archipelago*, pub. by I. P. von der Stok. *Regenwaarnemingen*, 1896.

158. **Berlino**. R. Istituto meteorologico prussiano (dir. W. von Bezold). *Ergebnisse der magnetischen Beobachtungen im J. 1892, 1893; Ergebnisse der Gewitter-Beobachtungen im J. 1895, 1896; Erg. d. Beob. an dens Stationen II und III Ordnung im J. 1893, Heft II; Bericht über die Thätigkeit im J. 1897; Die Feier des Fünfzigjärigen Bestehens des K. Met. Iust. am 16, okt. 1897.*

— Regio Osservatorio di Gottinga (dir. W. Schur). *Astronomische Mittheilungen.*

— Società Meteorologica Tedesca (Cfr. *Vienna*).

159. **Berna**. Sezione idrometrica dell'Ispett. Federale dei Lavori Pubblici. *Table de récapitulation des*

principaux résultats des observations hydrométriques suisses pour l'a. 1890. Tableaux graphiques des obs. hydr. suisses ainsi que des températures de l'air et des hauteurs pluviales pour l'année 1897.

160. Blue Hill. (Cfr. *Cambridge*).

161. Bombay. Osserv. governativo (dirett. N. A. F. Moos). *Magnetical and Meteorological Observations, 1896.*

162. Brema. *Ergebnisse der met. Beobachtungen im Jahrgang VIII.* Herausgegeben von dir. P. Bergholz, *J. 1897.*

163. Brünn. Commissione meteorologica dell'Unione dei Naturalisti. XV Bericht. Ergebnisse der m. Beob. im *J. 1895.*

164. Bruxelles. R. Osservatorio del Belgio (F. Folie). *Annuaire 1897,* 64 année.

Oltre alle effemeridi astronomiche e a molte utili tavole e notizie di geodesia, di geografia e di fisica, il Folie pubblica in questo volume parecchi articoli importanti di astronomia, in ispecie sulla nutazione diurna, e il Lancaster una bella e diligente rassegna climatologica del Belgio per l'anno 1896.

— *Ciel et terre,* XIX a. (red. Lancaster) — Notevoli, fra gli articoli di meteorologia, sono i seguenti: *I grandi caldi del mese d'agosto,* del Lan-

caster; Piogge di terra e d'insetti in Romania, dell'Hepites; Il sole e la natura, del Flammarion; I giorni di gelo nel centro della Francia, del Rocquigny; Nuovi studi sull'arcobaleno, del Pernter; La pioggia nell'Eifel e nelle regioni vicine, del Polis; La natura in Omero secondo il Kums: La siccità dell'autunno del 1897, del Lancaster; Le condizioni atmosferiche d'una buona definizione telescopica, del See; Il ritorno delle rondini nel centro della Francia (data media, 31 marzo), di De Rocquigny e Adanson; La pioggia, del Plumandon.

165. **Bucarest.** *Analele Institutului meteorological Romanici,* pub. de St C. Hepites, T. XII, anul 1896; *Buletinul Observatiunilor Meteorologice din Romania,* de St. C. Hepites, anul V, 1897.

166. **Budapest.** R. I. Ufficio Ungarico di meteorologia e di magnetismo terrestre (dir. N. Thege Edler von Konkoly), Jahrbücher XXV-XXVII, B.

— R. Osservatorio ungarico fisico-meteorologico in O-Gyalla. *Beobactungen 1898.*

167. **Calcutta.** Governo dell'India. Sezione meteorologica (dir. J. Eliot). *Indian Meteorological Memoirs.* Vol. VII, parte VII; vol. VIII, parte II. *Monthly Weather Rewiew 1897.*

— Osservatorio del Collegio St.-Xavier (*Osservazioni*).

168. **Cambridge.** Osservatorio meteorologico di Blue Hill (Massachusetts, dir. A. L. Rotch). *Observations im J. 1896.*

— Osservatorio del Collegio Harvard (dir. W. Pickering). *Annals,* vol. XLI.

169. **Capetown.** Capo di Buona Speranza. Commissione meteorologica. *A discussion of the Rainfall of South Africa during the then years 1885-94* by Al. Buchan.

170. **Chang-hai.** Osservatorio magnetico e meteorologico di Zi-ka-wei (Cina). *Bulletin Mensuel.* T. XXI.

171. **Chemnitz.** Regio Istituto Meteorologico della Sassonia (P. Schreiber). *Jahrbuch 1895, 1896,* XIII-XIV.

172. **Copenhagen.** Istituti Meteor. di Norvegia, di Danimarca e di Svezia. *Bulletin Météor. du Nord.*

173. **Cracovia.** Servizio meteorologico. *Materyaly do Klimatografii Galicyi.*

— Accademia delle scienze. *Bulletin international,* anno 1898.

Contiene un articolo del Merecki sulla variazione della temperatura in Polonia e un altro del Satke sui venti di Cracovia.

174. **Cristiania.** Istituto meteorol. della Norvegia (dir.

H. Mohn). *Jahrbuch für 1897; Klima-tabeller for Norge; Oversigt over Luftens Temperatur 1896,* IV, wind.

175. **Devon.** Osservatorio Rousdon. *Meteorological observations for the year 1897.* Vol. XIV, London.

176. **Dorpat.** Società cesarea economica della Livonia. *Bericht über die Erg. der Beob. an den Regenstationen für dar J. 1897; Met. Beob. im 1898.*

177. **Edimburgo.** Società Meteorologica Scozzese. *Journal,* 3ª ser., n. XIII, and XIV; in-8°, di pp. 248, con tavole graf. e num. inserite nel testo.

Oltre alle osservaz. meteor. degli anni 1895-96, contiene i seguenti studi importanti: 1. La bassa pressione e temperatura nell'isole britanniche, del Buchan, segretario della Società; 2. sulla determinazione della temperatura del vapore saturo e sulla produzione di alte fisse temperature dalla condensazione di vapore nei sali e nelle saline soluzioni, del Buchanan; 3. l'aurora boreale in Londra dal 1707 al 1895, del Mossman; 4. variare della temperatura coll'altezza durante gli anticicloni a Ben Nevis e in alcune stazioni continentali, dell'Omond.

178. **Francoforte.** Società dei Naturalisti. *Societatum litterae,* her. von M. Klittke, Berlin, 1897. *Helios: Abhandlungen und Mittheilungen,* her. von D. H. Roedel, Berlin, 1898.

179. **Hongkong.** Osservatorio (dir. W. Doberck). *Observations and Researches,* in the year 1897.

180. **Jersey.** Osserv. St.-Louis (dir. M. Dechevrens). *Bulletin des observations météorol.*, IV a., 1897.

181. **Karlsruhe.** Ufficio centrale met. e idrografico del Granducato di Baden. *Niederschlagsbeobachtungen Meteor. Stationen*, Jahrg. 1898. *Ergebnisse der met. Beobacht. im J. 1897.*

182. **Londra.** Reale Società Meteorologica. Consiglio Meteorologico. *Quaterly Journal.* Volume XXIV, numeri 105-108.

R. H. Curtis. *Registrazioni comparate dello splender del sole;* R. C. Mossman. *Giornalieri dati di fenomeni meteorologici non registrati da strumenti* (temporali, neve, ecc.) *a Londra, dal 1763 al 1896; sulla frequenza di essi rispetto ai venti.* W. Marriott. *La pioggia a Seathwaite, Borrowdale, Cumberland.* E. Mawley. *Influenza delle condizioni atmosferiche sopra le raccolte degli orti e dei giardini* e *Relazione delle osservazioni fenologiche per il 1897.* J. Hopkinson. *Andamento mensile e annuo della pioggia nelle isole britanniche.* A. W. Clayden. *I fenomeni meteorologici e la fotografia;* H. E. Rawson. *Sistemi anticiclonici e loro movimenti;* F. A. Rollo Russell. *Risultato delle osservazioni sulla nebbia e trasparenza nel 1897.* R. H. Scott. *La frequenza dei giorni di pioggia nelle isole britanniche.* F. J. Brodie. *Le anormali condizioni atmosferiche del gennaio 1898.* A. L. Rotch. *L'esplorazione della libera aria per mezzo di aquiloni all' Osservatorio di Blue Hill* (Mass., Stati Uniti).

Londra. R. Soc. Met. Consiglio Meteorologico. *Weekly Weather Report*, vol. XV, Third Series.

— R. Soc. Meteorologica. *The Meteorological Record. Monthly Results of Observations* by W. Marriott, vol. XVIII.

— Servizio idrografico. Ammiragliato. W. Wharton. *Monthly Current Charts for the Atlantic Ocean; Quaberly Current Charts for the Pacific Ocean.*

183. **Londra**. R. Osservatorio di Greenwich. W. H. M. Christie. *Results of the magnetical and Meteorological Observations in the year 1895. Results of the Spectroscopic and Photographic Observations in the year 1895.*

— *The Observatory A Monthly Review of Astronomy*, ed. by T. Lewis and H. P. Hollis. London, Taylor, vol. XXI.

Fra i molti e importanti articoli d'astronomia, notiamo i seguenti, che meno si discostano dagli studi meteorologici: Relazione tra le macchie del sole e il magnetismo, a proposito d'una pubblicazione dell'Ellis; La fine d'un Osservatorio (quello di Tananariva); L'apparente maggior grandezza del disco solare e lunare vicino all'orizzonte, dell'Eginitis.

— *Symons's monthly meteorological Magazine.* Volume XXXIII, nn. 385-394, Stanford.

Ogni numero di questa utile rivista mensile contiene una minuta recensione di molte opere di me-

teorologia, le osservazioni meteorologiche di Camden Square, i rendiconti delle sedute della R. Società Meteorologica, oltre a qualche articolo originale.

184. **Madras**. Osserv., *Report for the year 1897-98 and on the eclipse expedition of January 1898* (by C. Michie Smith), Madras, 1898.

185. **Madrid**. Osserv. (dir. M. Merino). *Treinta y cinco años de observaciones meteorológicas (1860-1894).*

186. **Magdeburg**. *Jahrbuch der meteorologischen Beobachtungen*, her. von R. Weidenhagen. Jahrg. XVI.

187. **Manila**. Osservatorio. *Boletín Mensual.*

188. **Marsiglia**. Società Scien. Flammarion. *Bulletin*, XIII a., 1897. Marseille, Barlatier, 1898; in-4°, di pp. 50.

Contiene un sunto: delle conferenze tenute dal Flammarion e da altri, delle osservazioni astronomiche fatte dai soci, e delle osservazioni meteorol. di Marsiglia, di Frontignan (Hérault) e d'Alger-Bouzaréa.

— Commissione meteorologica del dipartimento delle Bocche del Reno. *Bulletin annuel*, XVI a.

189. **Maurizio**. R. Osser. Alfred (dir. T. F. Claxton). *Results of the magnetical and meteorological Observations in the year 1896. Annual report of the director for the year 1896.*

190. **Messico.** Osservatorio astronomico nazionale di Tacubaya (dir. A. Anguiano). *Annuario por el 1898,* año XVIII; *Boletín.* Tomo II, 1897-98.

— Osservatorio meteorologico centrale (dir. M. Barcena e J. Zendejas). *Boletín Mensual.*

— Osservatorio Met. di Leon (dir. M. Leal). *Boletín Mensual.*

— Osservatorio Met. dello Stato di Oaxaca (A. Dominguez). *Boletín Mensual,* T. II.

— Osservatorio Met. dello Stato di Chiapas (J. De Mendieta). *Boletín Mensual,* Tuxtla Gutiérrez.

— Osservatorio Meteor. del Collegio dello Stato di Puebla (B. G. Gonzalez).

— Osservatorio Met. del Collegio cattolico del Sacro Cuor di Gesù (a Puebla). *Observaciones meteorologicas,* año de 1897.

191. **Montevideo.** Osserv. Met. del Collegio Pio di Villa Colon (dir. L. Morandi). *Boletín Mensual,* año IX, 1896-97.

192. **Monte Bianco.** Osserv. Meteor. fisico e glaciale. J. Vallot. *Annales,* III, Paris, 1898.

Contiene, oltre alle osservazioni, uno studio del Vallot sulle variazioni comparate del barometro a diverse altezze, il risultato di esperimenti attinome-

trico-chimici eseguiti a diverse altezze e temperature, e alcuni studi trigonometrici di Enrico Vallot.

193. **Mosca.** Osserv. Met. dell'Università Imperiale. *Observations,* 1896.

194. **New-York.** Osserv. Met. del Dipartimento del Parco Centrale (dir. D. Draper). *Report for the year 1898; Hourly Reading from the Draper Self-Recording.*

195. **Odessa.** Osserv. magnetico e meteor. dell'Università Imperiale (A. Klossowsky). *Annales 1896.*

196. **Orthez** (Pirenei). Associaz. meteor. e clim. del Sud-Ovest della Francia. Osservatorio Carlier alla Torre Moncade. (*Osservazioni*), IV a.

197. **Oxford.** Oss. Radcliffe (dir. E. J. Stone). *Results of meteorological Observations.* Vol. XLVII.

198. **Ottawa.** Serv. meteor. del Dominio del Canadà (dir. R. F. Stupart). *Report for the year ending 31 dec. 1890.*

— Dipartimento della marina e della pesca. *Report for t. y. end. dec. 31 1895.*

199. **Parigi.** Ministero dell'Istruz. Pubb. Ufficio Meteorologico Centrale (dir. E. Mascart). *Annales,* année 1895. Paris, Gauthier-Villars.

Sono tre grossi volumi in-4° grande, di cui il 2° contiene le osservazioni fatte nelle varie stazioni

francesi, il 3° le osservazioni pluviometriche ed il 1°, di maggior importanza teoretica, le memorie. Tra queste notiamo: una del Fron intorno ai temporali della Francia durante il 1895, varie del Moureaux e del Fines intorno alle osservazioni e determinazioni magnetiche fatte in Francia nel 1895 e 1896, due dell'Angot, di cui la seconda riassume l'andamento delle piogge nell'Europa occidentale e la prima ci offre un primo catalogo delle osservaz. meteor. fatte in Francia dall'origine fino al 1850; una del Durand-Gréville sopra i turbini e il *burster* dell'Australia, ed infine una del Teisserenc de Bort sulle misure delle altezze e dei movimenti delle nubi per mezzo della fotografia.

Parigi. *Bull. Mensuel, année 1898; Bulletin International,* XLII ann., 1898; *Annales,* a. 1896.

Nel primo volume delle *Memorie,* oltre agli studi del Fron e del Moureaux intorno all'argomento accennato, si legge uno studio del Brillouin sulla contiguità dei venti e delle nubi e sui fenomeni, a cui può dar luogo; un altro dell'Angot sul problema della misura delle altezze col mezzo del barometro, e un terzo del Martonne sulla pioggia nella regione dell'Upper Nile.

— Società Meteorologica Francese. *Annuaire,* pub. sous la direction de M. L. Teisserenc de Bort, 45 année, 1897.

Oltre molte recensioni d'opere e a vari riassunti di osservazioni meteor. e idrometriche del Renou, del Babinet, del Fargue, del Lemoine, del Rauiln, del

Roger, contiene un articolo del Guilbert sopra una pioggia d'inchiostro, uno molto importante del Ritter sopra la costituzione dell'atmosfera e la nebbia crepuscolare, uno del Roger sopra una tromba dell'Eure-et-Loire del 28 giugno 1897 e due del Teisserenc de Bort sulla tromba di Villemomble dell'8 agosto 1897 e sopra l'uragano con grandine del 28 giugno 1897.

Parigi Osserv. Municipale di Montsouris. *Annuaire pour l'a. 1898* Paris, Gauthier-Villars; in-8° picc., di 636 pp.

L'Annuario è diviso in tre parti: chimica, redatta dal Lévy; micrografica, redatta dal Miquel; meteorologica, redatta dal Jaubert. In quest'ultima, il J., valendosi specialmente delle osservazioni met. dell'Osservatorio di Montsouris, passa in rassegna accuratamente i vari elementi climatologici definendone il carattere e l'andamento generale durante il 1896; e aggiunge infine un elenco storico delle trombe principali che s'ebbero a osservare nei dintorni di Parigi a cominciare dal 1309.

— *Journal d'hygiène*, 24 année.

Il De Pietra Santa vi pubblica un largo riassunto dell'opera del Jaubert sulla *Climatologie de la région de Paris;* il Fabre tratta della geografia medica, tanto intimamente connessa con la climatologia; il Nicolas dell'umidità sotto il rispetto igienico; il Foveau de Courmelles della climatologia nel Belgio, e dell'Ozono.

— *Les sciences populaires,* pub. par E. Vimont, 12 a.

Parigi. *Comptes rendus de l'Académie des sciences*, t. 126-127.

Il Poincaré tratta matematicamente in una serie di quattro articoli dei rapporti che vi hanno fra il sole e la luna nelle varie fasi, colla nostra atmosfera, la pressione barometrica e il vento, e in un quinto discorre del turbine polare; il Mascart della scoperta fatta dal Leïst d'un polo magnetico a Kochétovka (Russia) e del terremoto del 6 maggio 1898; il Teisserenc de Bort riferisce i risultati delle ascensioni di tre palloni esploratori eseguite a Trappes e il De Fonvielle quelli delle ascensioni aerostatiche internazionali dell'8 giugno; il Ducretet tratta della registrazione delle scariche elettriche atmosferiche per mezzo d'un apparecchio ricevitore della telegrafia ertziana senza fili; il Cailletet dello studio dell'alta atmosfera; l'Angot della formola barometrica; il Garrigou-Lagrange dei caratteri delle stagioni e degli anni successivi a dimostrazione del principio già da lui altra volta enunciato che sotto il rispetto della distribuzione delle pressioni nell'emisfero settentrionale gli anni si seguono ma non si rassomigliano, mentre invece in un medesimo anno computato a cominciar dal solstizio d'estate le stagioni si seguono e si rassomigliano; il Molliard dell'influenza della temperatura nella determinazione del sesso, giungendo alla conclusione che il caldo favorisce anche fra certi vegetali e non solo fra gli animali la nascita di individui femmine.

200. **Perpignano.** Dipart. dei Pirenei Orientali (dirett. Fines). *XXVI Bull. météorologique annuel*, année 1897.

201. **Pietroburgo.** Osserv. Fisico Centrale (dir. Rykatchew. *Annales.* Année 1896.

202. **Plevna** (Bulgaria). Stazione meteorologica della Scuola di agricoltura e di enologia. *Tableaux de l'état des éléments météorologiques pour les années 1894-95-96.*

203. **Pola.** Servizio idrografico dell'I. e R. Marina di guerra. *Jahrbuch der meteorol. und Erdmagnetischen Beobachtungen,* des J. 1897, Neue Folge, II Band.

— *Meteor. Termin. Beobachtungen in Pola und Sebenico.*

204. **Potsdam.** *Ergebnisse des magnetischen Beobachtungen in J. 1896.*

205. **Praga.** R. e J. Osserv. (dir. L. Weinek). *Magnetische und meteorol. Beobacht. im J. 1897.*

206. **Punta Arenas** (Chilì). Osserv. Meteorologico del Collegio Salesiano (*Osservazioni*).

207. **Rio de Janeiro.** Osserv. *Anuario para o año de 1897.*

208. **San Fernando.** Istituto e Osserv. di Marina (dir. J. Viniegra). *Anales.* Secc. 2ª. *Observ. met. y magnéticas año 1896.*

209. **Stoccolma.** Accad. R. delle Scienze di Svezia. *Observations météorologiques suédoises.* V. 34, 1892.

210. **Stuttgart.** *Ergebnisse der Met. Beob. in Würtemberg im J. 1897* von L. Meyer und Mack.

— R. Servizio governativo statistico. *Mitteilungen* Jahrg. 1898.

211. **Tiflis.** Osservatorio Fisico (dir. G. Hlasek). *Beobachtungen im J. 1896.*

212. **Tokyo.** Commissione per la investigazione del terremoto. N. I, II. *Preliminary report on the variation of latitude at Tokyo* by H. Kimura.

213. **Toronto.** Servizio meteorologico. Dominio del Canadà (dir. R. F. Stupart). *Monthly Weather Review 1898. General meteorological Register for theyear 1897.*

214. **Upsala.** Osser. meteorologico dell'Università (dir. H. Hildebrandsson). *Bulletin Mensuel.* Volume XXIX, année 1897.

215. **Vienna.** Società Meteorologica Austriaca e Soc. Meteor. Tedesca. *Meteorologische Zeitschrift,* red. von D. J. Hann und D. G. Hellmann, Band XV.

Riportiamo i titoli di alcuni degli articoli usciti durante l'anno in questa accreditata rivista mensile: M. Margules. *Alcuni barogrammi e termogrammi delle stazioni di valle e di montagna.* F. Pockles.

Saggio di valutazione della forza della corrente di un lampo (che l'A. trova pari e anche maggiore di 10.000 ampères). W. Meinardus. *Intorno ad alcune meteorologiche relazioni fra l'Oceano Atlantico settentrionale e l'Europa durante l'inverno* (a proposito dell'idea del Petterson sul rapporto fra la temperatura del Gulf-Strean e il clima invernale della Europa occidentale). J. Hann. *Sulla redazione di brevi serie di misure pluviometriche sopra una lunga serie annuale d'una stazione meteorologica vicina* (risposta allo Schreiber che falsamente aveva attribuito all'Hann la proposta della legge che la relazione fra le quantità di pioggia nelle adiacenti stazioni è sempre una costante). J. Schubert. *Temperatura e umidità dell'aria alla libera campagna e nelle piantagioni di pini e faggi.* W. Köppen. *Sul flusso dell'aria nei cicloni e negli anticicloni* (tentativo di determinare matematicamente le cause del prodursi e mantenersi delle depressioni). P. Polis. *Contributo alla conoscenza delle relazioni della precipitazione di Eifel* (discussione della caduta della pioggia nella Germania occidentale). F. Erk. *La prima riunione della Commissione aeronautica internazionale.* W. Trabert. *La diminuzione della temperatura con l'altezza nell'Alpi Austriache* (secondo i risultati delle osservazioni del 1851-188). K. Mack. *Contributo sperimentale allo studio dei moti circolari nelle nuvole.* W. Trabert, *La connessione tra i fenomeni di magnetismo terrestre e gli elettrici dell'atmosfera.*

216. **Yale** (New-Haven, St. U.) Osservatorio dell'Università (dir. Elkin) *Report for the year 1897-98.*

AGGIUNTE ALLA BIBLIOGRAFIA.

217. **New-York**. Accademia delle Scienze. *Transactions*, vol. XVI, 1896-97.

In questo bel volume (in-8°, di 402 p. e 38 tav. graf. nel testo), che è giunto or ora al nostro Osservatorio, troviamo un articolo del Trowbridge sull'uso dell'igrometro a capello, oltre a vari articoli astronomici del Rees.

218. G. Lais. *Sui terremoti locali, con ragionamento sulle repliche e relazioni di tempo e di circostanze meteoriche in ordine ai terremoti*, del Padre T. Bertelli. PSpV, 158-168.

Il P. Lais dà in questa nota alcune notizie sui terremoti romani del 15 gennaio e del 1° e 6 novembre 1895. Il P. Bertelli attribuisce le repliche sia al rassettarsi degli strati terrestri più interni sotto l'azione della gravità e di un certo grado imperfetto di plasticità dovuto alla forte pressione della massa sovrastante, sia al rapido passaggio di gas e vapori ad altissima tensione da una cavità più profonda ad altra più superficiale attraverso qualche altro meato prodotto di poi durante lo stesso periodo di moto d'assettamento profondo. Nega poi, l'illustre sismologo che le condizioni atmosferiche, quali l'aria calda ed afosa, la siccità, ecc., siano indizi preventivi di terremoti e che tra questi e le variazioni barometriche e l'elettricità vi sia una connessione causale.

219. O. Zanotti Bianco. *Metodi per orientarsi coll'orologio,* in Riv. di Topogr. e Catasto, vol. XI.

Il primo metodo qui esposto dal ch. A. è quello del Rouse-Ball, l'altro è il seguente: « Si supponga che gl'intervalli compresi fra due ore successive siano divisi per metà, di guisa che il quadrante risulti diviso in ventiquattro parti invece che in dodici, come sono taluni orologi moderni, e si contino le ore da un mezzogiorno all'altro. Si volga poi verso il Sole l'ora che in queste circostanze corrisponde all'istante dell'osservazione, la linea delle dodici e ventiquattro, cioè quella VI e XII, che è segnata sul quadrante, darà la direzione Nord-Sud; le VI al Nord, le XII al Sud. Così se si osserva alle IV pomeridiane, saranno passate quattro ore dal mezzodì immediatamente precedente: quindi si dovrà dirigere verso il Sole il numero II (in un orologio usuale) e la linea XII-VI darà il meridiano.

220. **Roma**. A. Tonetti. *Osservazioni nefoscopiche.* PSpV, 169-217.

ERRATA-CORRIGE.

Pag.	*in.*		
10	29	Georges, Fornier	Georges Fournier
40	24	corrottissime	corrotte
61	3	nelle quali	nella quale
62	22	che :	che
97	9	esso	essa
99	27	esse	essa
103	13	Tombactù	Tomboctù
122	1	Atti dell'Acc. ecc.	MZ, Band XV, 1898, 361.
127	5	Pichering	Pickering

INDICE DELLE MATERIE

Avvertenza . . . . . *Pag.* 3

PARTE PRIMA: *Articoli e memorie.*

P. T. BERTELLI. Dell'origine della bussola e di alcune sue principali modificazioni . . » 7

O. ZANOTTI BIANCO. Le macchie solari ed il magnetismo terrestre . . . . . » 17

G. B. Il Doni precursore di Galileo? . . » 23

P. MAFFI. Di una spiegazione della stella dei Magi erroneamente attribuita a Keplero » 29

G. BOFFITO. La meteorologia dell'*Acerba* » 39

PARTE SECONDA: *Bibliografia.*

A) Bollettino bibliografico astro-meteorologico italiano per il 1898 . . . . . » 53

Tavola delle abbreviazioni . . . . . » 55

I. Astronomia . . . . . » 57

II. Fisica terrestre . . . . . » 77

III. Meteorologia . . . . . » 93

IV. Osservatorî ed osservazioni. Storia . » 109

B) Bollettino bibliografico meteorologico estero per il 1898 . . . . . » 119

INDICE ANALITICO

Abercromby, 120.
Abetti, 57.
Abruzzi, 77.
Acireale, 55.
Adams, 18.
Adanson, 126.
Africa, 67, 87.
Agamennone, 77, 78.
Agnelli, 71.
Aidin, 77.
Airaghi, 78.
Alberti, 112.
Albertis (D'), 57.
Alberto del Carmine, 25.
Albumasar, 64.
Algèria, 123, 131.
Alighieri, 12, 13, 49, 51, 64, 71, 76, 95, 100.
Altare, 113.
Amalfi, 10, 12, 13.
Amburgo, 67.
America, 7, 87, 97, 98, 114.
Amsterdam, 123.
Angelini, 75.
Angelitti, 58, 71.
Anger, 31.
Angot, 134, 136.
Anguiano, 132.
Annecy, 124.
Antoniazzi, 58.
Arcetri, 56, 57, 61.
Arezzo, 47.
Aristarco di Samo, 74
Aristotile, 44, 46, 49, 67, 122.
Arrhenius, 104.
Artini, 58.
Ascoli, 39 segg.
Asia, 67, 77.
Atene, 103.
Australia, 87, 134.
Austria, 121.
Avignone, 124.

Babinet, 134.
Bacci, 100, 101.
Baden, 129.
Baggi, 158.
Balbi, 59, 115.
Ball, 22.
Baracco, 94.
Baratta, 78.
Barcena, 132.
Bardelli, 113.
Bariola, 39.
Bassani, 78.
Bassi, 75.
Batavia, 19, 124.
Bebber, 119.
Belgio, 121, 125.
Bellani, 106.
Ben Nevis, 128.
Bergeat, 78.
Bergholz, 125.
Berlino, 77, 124, 128.
Berna, 124.
Bertelli, 7, 1', 79, 140.
Bertholdt, 31.
Besanzone, 121.
Besson, 31.
Betlemme, 33.
Bettoni, 79, 95, 109.
Beza, 33.
Bezold, 124.
Bianchi, 110.
Bigelow, 119.
Blue Hill, 125, 129.
Boccardi, 59.
Boffito, 52, 95.
Bologna, 39.
Bombay, 125.
Bombicci, 95, 96, 106.
Boner, 98.
Bonglovanni, 111.
Bonizzardi, 98
Borghini, 98.
Borneo, 78.
Bortolotti, 98.
Bottego, 69.
Boyer, 120.
Bozzola, 75.
Brava, 58.
Brescia, 55, 62, 109.
Brester, 22.
Brillouin, 85, 134.
Brioschi, 71.
Briosi, 109.
Brodie, 129.
Brünn, 125.
Bruxelles, 75, 125.

Bucarest, 126.
Buchan, 127, 128.
Buchanan, 128.
Budapest, 70.
Bulgaria, 137.
Bunsen, 90.
Buona Speranza (Capo di), 127.
Buti, 113.
Buti (Francesco da), 12.
Buzzetti, 111.

Caetani Lovatelli, 59.
Cailletet, 136.
Calcutta, 126.
Caldei, 35.
Cambridge, 127.
Canà, 57.
Canadà, 138.
Cancani, 80, 81.
Cantù, 39, 40.
Capelli, 64, 112.
Capetown, 127.
Carafulla, 24, segg.
Cardano, 14, 32.
Carlier, 133.
Carlo V, 14.
Cartesio, 123.
Casale, 96.
Castelli, 39, 40.
Catania, 55, 68, 71, 85, 87, 110.
Cattolica, 16, 111.
Cecchi, 70.
Cecco d'Ascoli, 39, segg.
Celoria, 60, 75, 110.
Changhai, 127.
Charlois, 59.
Chemnitz, 127
Chiapas, 132.
Chiavari, 110.
Chicago, 7, 60.
Chili, 137.
Christie, 130.
Cina, 8, 10, 14, 127.
Cintolesi, 99.
Città di Castello, 78, 82.
Clairaut, 75.
Claxton, 131.
Clayden, 129.
Clodig, 116.
Cobelli, 99.
Colaba, 19.
Colin, 103.
Colombo, 7, 8, 67.
Cominelli, 110.
Como, 65.
Contarino, 80.
Conti, 75.
Copenhagen, 127.
Copernico, 24, 62, 73.
Cordeiro, 120.
Costantinopoli, 77.
Costanzi, 24, 60.
Cracovia, 127.
Cristiania, 127.
Curtis, 129.
Cusano (cardinal), 24, 60.

Danimarca, 127.
Dante, V. Alighieri.
De Buch, 90.
Dechevrens, 120, 121, 129.
De Fonvielle, 121, 136.
De Giorgi, 100.
Dehaut, 31.
Delambre, 36.
Del Gaizo, 115.
De Marchi, 104.
De Mendieta, 132.
Denning, 113.
Denza, 61, 66, 94, 100, 111, 115.
De Pietra Santa, 135
De Rocquigny, 126.
De Rossi, 114
Desenzano, 109.
Devon, 128.
De Ville, 80.
Doberck, 128.
Dominguez, 132.
Donati, 76, 113.
Doni, 23, 24.
Dorpat, 128.
Dove, 106.
Draper, 133.
Ducretet, 136.
Durand-Gréville, 134.
Dyrion, 124.

Edimburgo, 128.
Egidi, 114.
Eginitis, 103, 130.
Egitto, 107.
Eiffel, 126, 139.
Eliot, 126.
Elkin, 139.
Ellis, 21, 130.
Emilia, 92.
Encke, 76.
Eraclide Pontico, 72, 73, 74.

Ergheo, 58.
Erk, 139.
Erone, 123.
Etna, 85, 87, 110.
Etruschi, 59, 81.
Eudosso, 72.
Eure-et-Loire, 135.
Europa, 9, 10, 67, 77, 134, 139.

Fabre, 135.
Falb, 75.
Fanfani, 23, 24.
Fargue, 134.
Faye, 108.
Fergola, 112.
Ferrandi, 58.
Ferrara, 67, 111.
Ferrero, 105.
Filolao, 72.
Filomusi-Guelfi, 64.
Filone, 123.
Fines, 134, 136.
Firenze, 23, 59, 53, 56, 57, 76, 78, 103.
Flammarion, 95, 126, 131.
Flavio Gioia, 10, 13.
Folgheraiter, 80, 81.
Folie, 125.
Fonvielle (De) 136, 121.
Forbes, 88.
Forster, 86.
Fouqué, 90.
Fournier de [illegible] Courmelles, 135.
Foveau [illegible] 6.
Fracastoro [illegible]
Francesco da Buti, 12.
Francia, [illegible] 126, 133.
Francoforte, [illegible] 128.
Franklin, [illegible] 9.
Frisiani, [illegible] 2.
Frisi, [illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible] 131.
[illegible]
[illegible] 1.
[illegible] 24, 60, 61.
[illegible]
[illegible]grange, 136.
[illegible] Miraflore, 100.
[illegible] 21.
[illegible]

Gerland, 77.
Germania 14, 45, 81, 121, 139.
Gerosa, 102.
Gioia, 10, 13.
Giovanni da Serravalle, 12.
Giovannozzi, 61, 81, 103, 115.
Giove, 30, 31, 33, 59.
Glaisher, 109.
Gnaga, 62.
Golfarelli, 103.
Gottinga, 124.
Grablowitz, 81.
Greci, 71.
Greenwich, 21, 130.
Guilbert, 135.
Guzzanti, 81, 82, 112.

Halbfass, 82.
Halley, 76.
Hann, 121, 138, 139.
Hellmann, 99, 104, 122, 123, 138.
Henry, 61.
Hepites, 126.
Hermann, 93.
Hermite, 121.
Herschel, 104.
Hildebrandsson, 120, 122, 138.
Hlasek, 137.
Hollis, 130.
Hongkong, 128.
Hopkinson, 129.

Ideler, 36, 37.
India, 77, 124.
Inghilterra, 81.
Inwards, 122.
Invrea, 63.
Issel, 83.
Issoglio, 71.
Italia, 49, 56, 61, 77, 82, 114.

Jacoli, 75.
Janello Torriano, 14.
Jaubert, 122, 135.
Jersey, 129.

Karlsruhe, 129.
Keller, 82.
Kelvin, 17, 18, 19, 21.
Kempf, 85.
Keplero, 29, 31, 32, 61, 62.
Kew, 19.
Kimura, 138.

Klittke, 128.
Klossowski, 133.
Kochetovka, 136.
Konkoly, 126.
Köppen, 139.
Krebs, 60.
Kums, 126.
Kurtz, 31.

Labuon, 78.
Lais, 59, 61, 63, 64, 111, 113, 115, 140.
Lamb, 21.
Lancaster, 125, 126.
Landi, 82.
Langley, 88, 89.
Laplace, 65.
Lapparent, 82.
Lazio, 105.
Leal, 132.
Le Cadet, 120.
Lecce, 102.
Leist, 136.
Lemoine, 134.
Leon, 132.
Lévy, 135
Lewis, 130.
Libri, 39, 45, segg.
Lick, 69.
Lione, 120.
Lipsia, 77.
Lisbona, 19.
Livonia, 128.
Livorno, 55.
Lomellina, 94.
Londra, 18, 19, 56, 103, 120, 122, 123, 128, 129, 130.
Loperfido, 64.
Lorenzoni, 82.
Lovanio, 121.
Luiso, 64.
Luna, 42, 70, 73, 74

Mac-Dowall, 60.
Mack, 137, 139.
Madras, 131.
Madrid, 123, 131.
Maffi, 38, 65, 67, 68.
Magdeburg, 131.
Magi, 29, 30.
Magnaghi, 15, 16.
Malemo Canà, 57.
Malfatti, 99.
Malladra, 92.
Manila, 131.
Mannucci, 64.
Marcucci, 105.
Margules, 139.
Mar Mediterraneo, 8, 10, 86.
Mar Rosso, 86.
Maricourt (P. Peregrino di), 7, 12.
Marinelli, 56, 82, 83, 116.
Marriott, 129, 130.
Marsiglia, 131.
Marte, 30, 31, 42, 60, 72.
Martonne, 134.
Mascari, 68, 104.
Mascart, 81, 133, 136.
Massa Marittima, 10, 12.
Massaua, 111.
Massetti, 41, segg.
Matteucci, 83.
Maurizio, 131.
Mauro d'Ognissanti, 25.
Mazelle, 104, 115.
Mazzoni, 101.
Mawley, 129.
Medina, 14.
Meinardus, 139.
Melbourne, 19.
Melville, 99.
Melzi, 58.
Mendeleef, 70, 104.
Mercalli, 81, 85.
Mercurio, 30, 72, 76.
Merecki, 127.
Merino, 131.
Messico, 132.
Meyer, 77, 137.
Michie Smith, 131.
Milano, 31, 55, 56, 58, 65, 112.
Millosevich, 60, 68, 69, 75.
Mineo, 82, 112.
Miquel, 135.
Modena, 55, 56, 85.
Mohn, 138.
Molfino, 69.
Molliard, 136.
Monaco, 31.
Moncalieri, 55, 93, 112, 113.
Monte Bianco, 132.
Monte Nuovo, 67.
Montsouris, 135.
Montevideo, 132.
Moore, 119.
Moos, 125.
Morandi, 132.

Mori, 104.
Mosca, 133.
Mossman, 128, 129.
Moureaux, 134.
Muller, 85.
Munich, 120.
Münter, 31.

Naccari Andrea, 87.
Naccari Giuseppe, 69.
Nannizzi, 115.
Napoli, 55, 56, 71, 80, 93, 112.
New-Haven, 139.
Newton, 61, 75.
New-York, 133, 140.
Nizza, 59.
Norvegia, 127, 128.

Oaxaca, 132.
Oddone, 85.
Oderzo, 113.
Odessa, 133.
O-Gyalla, 126.
Olmsted, 104.
Omero, 126.
Omond, 128.
Oria, 103.
Orthez, 133.
Ottawa, 133.
Oxford, 133.

Pacher, 81, 104.
Padova, 58.
Palermo, 89.
Pantanelli, 85.
Parigi, 30, 55, 120, 121, 122, 133, 134, 135.
Parma, 113.
Passerini, 103, 105.
Pavia, 38, 65, 113.
Pazzi, 24, segg.
Pellegrina, 33.
Peregrino di Maricourt, 7, 12.
Pergamo, 77.
Pernter, 87, 123, 126.
Perpignano, 136.
Perrine, 69.
Pesci, 69.
Petterson, 139.
Peyra, 60.
Piatti, 1 9.
Pickering, 127.
Pietra Santa (de), 135.
Pietroburgo, 19, 137.
Pietro da Medina, 14.
Pigafetta, 79.
Pilla, 90.
Pini, 112.
Pisa, 56, 113.
Pitrè, 122.
Pizzetti, 70.
Platania, 86.
Platone, 72.
Plevna, 137.
Plumandon, 126.
Po, 86, 85.
Pockles, 138.
Pozzi, 101.
Poincaré, 136.
Pola, 137.
Polis, 126, 139.
Polonia, 127.
Pontano 49.
Porena, 86, 87, 105.
Porro, 64, 70.
Porter, 30.
Postdam, 137.
Pozzoli, 105.
Pozzuoli, 67.
Praga 137.
Prechtl, 106.
Pucero, 33.
Puebla, 132.
Puente y Ubeda, 123.
Punta Arenas, 137.

Radcliffe, 133.
Raganti, 114.
Raina, 70.
Rauiln, 134.
Rawson. 129.
Rebeur-Paschwitz, 80.
Rees, 140.
Regiomontano, 57.
Reinhold, 36.
Renier, 41, 95, 101.
Renou, 134.
Riccioli, 10.
Riccò, 60, 70, 71, 87, 110.
Rio de Janeiro, 137.
Riposto, 113.
Ristoro, 47, 50.
Ritter, 135.
Rizzo, 60, 81, 87, 89, 115
Robinson, 93.
Rocca di Papa, 80.
Roedel, 128.
Rogel, 135.

Rollo Russell, 129.
Roma, 55, 56, 82, 98, 74, 68, 111, 113, 114, 140, 141.
Romania, 126.
Rosa, 81.
Rosario, 39.
Rossi, 50.
Rotch, 126.
Rousdon, 128.
Rouse-Ball, 141.
Rovereto, 99.
Russia, 121, 136.
Rykatchew, 137.

Salia, 70, 71, 110.
Salò, 79, 109.
San Fernando, 137.
San Francisco, 19.
Sanquirico, 107.
San Salvador, 57.
Sappa, 71.
Sarzana, 114.
Sassonia, 47, 127.
Satke, 127.
Saturno, 30 segg., 42, 73.
Savoia, 124.
Scandicci, 105.
Schiaparelli E., 107.
Schiaparelli G. V., 24, 60, 71, 72, 94, 110.
Schmidt, 22, 123.
Schreiber, 127.
Schubert, 139.
Schumacher, 31.
Schur, 124.
Schuster, 21.
Scott, 129.
Scozia, 128.
Sebenico, 137.
Secchi, 106.
See, 60, 126.
Sella, 116.
Semmola, 81, 90, 91, 92.
Semeria, 115.
Seneca, 47.
Sepp, 31, 37.
Seto Calvisio, 37.
Siacci, 108.
Sicilia, 78, 122.
Siena, 115.
Siviglia, 14.
Smith, 131.
Somali, 58.
Soret, 88.
Stabili, 39.
Stati Uniti, 114, 129.
Stawell Ball, 21.
Stentzel, 106.
Stiger, 96.
Stocolma, 137.
Stocwell, 30.
Stok (van der), 121.
Stone, 133.
Stonyhurst, 19.
Stoppani, 92.
Strasburgo, 77.
Stupart, 133, 138.
Stuttgart, 119, 137.
Svezia, 127, 137.
Sydney, 61.
Symon, 123, 130.

Tacchini, 74, 75, 92
Tucubaya, 132.
Tananariva, 103, 130.
Tasconc, 92.
Tasso, 65, 66.
Tedeschi, 93
Teisserenc de Bort, 122, 134, 135, 136.
Teodorico, 47.
Texas, 98.
Thomson, 17.
Ticone, 33, 73.
Tiflis, 137.
Tokyo, 138.
Tolomei, 108.
Tolomeo, 57, 66
Tomboctù, 103.
Torino, 55, 56, 59, 77, 115.
Toronto, 138.
Torriano, 14.
Toscana, 10.
Tosetti, 93, 112, 115.
Trabert, 139.
Trappes, 136.
Trieste, 104, 115.
Trowbridge, 140.
Tuccimei, 115.
Tunisia, 103.

Udine, 55, 116.
Umbria, 78, 80, 82
Ungheria, 126.
Upper Nile, 134.
Upsala, 138.
Utrecht, 19.

Vailati, 95.
Valchiusa, 124.
Vallot E., 133.
Vallot J., 132.
Vannutelli, 69.
Vasco di Gama, 57.
Vecchi, 108.
Velino, 77.
Venere, 30, 32, 72.
Venezia, 55, 75.
Venturi, 47
Vesuvio, 83, 85, 91, 91, 92.
Viaro, 58.
Vicentini, 82.
Vienna, 19, 56, 118, 123, 138
Vigevano, 94.
Villemomble, 135.
Vimont, 135.
Viniegra, 137.
Violle, 38.
Virgilio, 58.
Vogel, 60.
Volta, 106.
Waltemath, 67.
Washington, 119.
Wharton, 130.
Weidenhagen, 131.
Weineck, 137.
Wilelmshaven, 19.
Wilson, 70, 99.
Windish-Feistritz, 108.
Yale, 139.
Yerkes, 60.
Zanotti-Bianco, 22, 75, 76, 77, 109, 141.
Zendejas, 132.
Zi-ka-wei, 127.
Zona, 71.

Valori estremi della prassione atmosferica e della temperatura, idrometeore e stato del cielo

NOTATI ALL'OSSERVATORIO DI MONCALIERI DURANTE L'ANNO 1897-98.

LATITUDINE NORD 45° 0' | LONGITUDINE DA ROMA 0h 19' W | ALTITUDINE IN METRI 260

MESI	BAROMETRO A 0° IN MM.					TERMOMETRI C.					PIOGGIA e NEVE FUSA in mm	GIORNI			GIORNI CON				METEORE DIVERSE
	Massima	Data	Minima	Data	Escursione	Massima	Data	Minima	Data	Escursione		Sereni	Misti	Coperti	Piogg. neve	Nebbia fitta	Temporale	Grandine	
Dicembre 1897	754.94	27	732.29	4	22.65	11.0	7	— 6.8	28	17.8	21.0	3	10	18	3	7	»	»	✳ 30.31
Gennaio 1898	55.81	14	34.18	1	21.63	10.4	23	— 4.6	18	15.0	86.7	10	10	11	5	5	»	»	Crepuscoli 417.18
Febbraio	48.95	15	16.36	4	32.59	17.3	17	— 3.0	6 24	20.3	8.0	8	17	4	3	0	»	»	△ 5.22
Marzo	41.43	16	21.55	25	19.88	18.2	19	— 1.3	28	19.5	175.2	6	12	13	14	0	»	1	✳ 27, ☾ 25.27
Aprile	47.63	8	23.63	2	24.00	20.4	11	4.3	7	16.1	182.7	4	16	10	14	1	1	1	☾ 12.24
Maggio	43.85	15	22.74	12	21.11	24.4	31	7.0	13	17.4	169.6	3	23	5	12	1	5	1	☾ 16.26, ☽ 21
Giugno	43.96	31	28.48	15	15.48	29.6	21	9.5	30	20.1	60.1	1	25	4	11	0	6	2	☾ 13
Luglio	44.09	1	29.57	14	14.52	31.8	26	12.2	6	19.6	31.6	9	22	»	7	1	4	»	☾ 19.21.27.28
Agosto	43.83	23	31.48	9	12.35	32.4	22	12.0	11.12	20.4	56.0	8	22	1	3	0	2	2	☾ 2.3.21.25.29
Settembre	47.30	16	31.05	30	16.25	29.8	8	13.3	17	16.5	22.0	6	19	5	3	1	1	»	☾ 11.30
Ottobre	47.92	23	21.09	17	26.83	20.0	7	6.0	24	14.0	103.9	2	19	10	9	5	1	»	3-4, Po straripato
Novembre	51.37	19	20.95	25	30.42	15.2	9	1.0	28	14.2	121.1	1	13	16	10	3	»	»	◎ 1
Anno	55.81	14 gen.	16.36	4 febb.	39.45	32.4	22 agos.	— 6.8	28 dic.	39.2	1037.9	61	208	97	94	24	20	7	

S. TOSETTI.

Giuseppe Boffito. *Appunti per la storia della Meteorologia in Italia:*

I. La Meteorologia nella *Divina Commedia*. - II. Bollettino bibliografico astro-meteorologico per il 1897. Torino, Tip. S. Giuseppe degli Artigianelli, in-8°, di pagg. 100. . . . . L. 1,50

Dello stesso Autore.

Di prossima pubblicazione:

La Meteorologia secondo la mente di G. Pontano.

In preparazione:

Saggi di bibliografia e di storia della Meteorologia.

I. Meteorologia primitiva e meteorologia popolare. — La Meteorologia fra i Greci e fra i Romani. — Meteorologia medioevale. — Il diavolo, i maghi e la Meteorologia. — La Meteorologia negli scrittori italiani.

II. Bibliografia generale della meteorologia in Italia dalle origini della stampa fino ad oggi.

COLLEZIONE
di "Opuscoli Danteschi,,
inediti o rari
diretta da G. L. Passerini

N. 37-39

3

HIERONYMO SENIVIENI

DIALOGO DI ANTONIO MANETTI

CITTADINO FIORENTINO

Circa al sito, forma et misure

DELLO

"INFERNO,, DI DANTE ALIGHIERI

Poeta excellentissimo

Ristampato di su la prima edizione
col riscontro del manoscritto Riccardiano
aggiuntavi una nuova lezione
e un'introduzione

DI NICOLA ZINGARELLI

CITTÀ DI CASTELLO
S. LAPI TIPOGRAFO-EDITORE

1897

CODICE DIPLOMATICO DANTESCO, a cura di Guido Biagi e di G. L. Passerini. - Splendida pubblicazione in fascicoli riccamente illustrati. Per l'associazione rivolgersi agli autori od ai principali librai. - (Edizione di soli 300 esempl. numerati). *È sotto stampa il fascicolo 2°.*

S. LAPI Editore in Città di Castello

BELLI (G. G.), *I Sonetti Romaneschi, pubblicati dal nipote Giacomo, a cura di* Luigi Morandi. — 2ª ediz. economica fatta sugli autografi. — 1886-89. — Sei volumi, **L. 12.** In carta a mano (pochissime copie), **L. 24.** — Il vol. VI, per chi lo volesse separato (carta a macchina), **L. 6.**

Questa edizione definitiva ci dà intero e vero il Poeta di cui si professarono *ammiratori* il Manzoni e il Gogol; il Poeta che il Sainte-Beuve chiamava *ingegno originale e di prim'ordine*. Essa è l'unica che sia stata fatta sugli autografi, e contiene quasi 2200 sonetti, di cui 1800 affatto inediti; e gli altri, restituiti alla loro genuina lezione, alterata o guasta nelle edizioni precedenti.

Alle note del Belli, ne ha aggiunte il Morandi molte e molte migliaia, così storiche come filologiche; e sonetti e note formano come una vasta e curiosa storia aneddotica (spessissimo appoggiata su documenti rari e curiosi, che invano si cercherebbero in altri libri) della Roma de' Papi e di tutta la vita romana, specialmente dal 1830 al 48.

Un copiosissimo *Indice de' nomi propri e delle cose notabili di tutti i Sonetti*, e un *Glossario*, non meno copioso, agevolano l'uso dell'opera sotto il rispetto storico e filologico.

Il primo volume è anche adorno di un finissimo ritratto del Poeta, inciso in rame dal Pazzi.

Nella Prefazione, il Morandi rifà su documenti in parte ignoti o mal noti la storia delle origini e delle vicende di Pasquino; dà un largo saggio di motti arguti veramente romaneschi, e di pasquinate dai primi tempi fino ai giorni nostri, ricercandone le fonti e illustrandole e documentandole. Entrato quindi a parlare del Belli, e mostrate le sue attinenze con Pasquino, analizza lo spirito satirico del dialetto di cui si servì; ricerca il segreto dell'arte sua, ne narra la vita e il mutamento politico, e finalmente discorre a lungo dei discepoli del grande Poeta.

"L'opera del Belli," scriveva **YORICK** nella *Domenica Fiorentina* del 27 aprile 1890, "riprodotta così integra e vasta, è monumento insigne di letteratura, un documento storico di primissimo ordine."

E il **BONGHI**, nella *Cultura* del 1-15 luglio 1889: "Il Morandi è scrittore accurato, diligente in ogni sua cosa, ma forse egli consentirà che in nessuna ha posta maggior cura e più felice, che in questa edizione del Belli, la quale accresce così fuor di misura l'eredità letteraria che se ne aveva sinora... Coi sonetti del Belli e colle note del suo editore, si viene davvero a ricostituire l'immagine morale di questa Roma anteriore al 1870, immagine che importa tanto più fermare collo scriverne, ch'essa è cominciata a sparire da gran tempo, e sparisce ogni giorno più dagli occhi... Di uno dei tratti di questa città che appunto scompare, ha ragionato il Morandi a lungo nella sua Prefazione, di *Pasquino* e delle *Pasquinate*. Egli ha avuto ragione di credere che nella poesia popolare e satirica del Belli si trasfonda e si dilati lo spirito ch'ebbe nome da quella celebre statua storpia. ..... Non credo che *Pasquino* e le *Pasquinate* avessero avuto prima d'ora una storia più esatta, nelle parti almeno che il Morandi ha voluto trattarne....."

E **PAOLO HEYSE**, nella *Deutsche Rundschau* del settembre 1888: "*Un'edizione completa del Belli rimane un debito d'onore degl'Italiani*: così altra volta io chiusi l'introduzione alle mie versioni. Undici anni dopo, il Morandi stesso si è guadagnato il merito di pagare questo debito d'onore. La sua edizione, condotta in modo esemplare, fu compiuta nel 1889... E veramente *esemplare* è questa edizione completa, frutto di lungo e amoroso lavoro intorno al nostro poeta, e di tal diligenza, che nulla lascia trascurato di quanto poteva giovare a intendere il testo e a conoscere tutto ciò che riguarda i tempi e l'autore."

COLLEZIONE

DI

OPUSCOLI DANTESCHI

INEDITI O RARI

DIRETTA

DA G. L. PASSERINI

VOLUMI XXXVII-XXXIX
[I-III della *Nuova serie*]

FIRENZE

PRESSO LA DIREZIONE DEL "GIORNALE DANTESCO,,
Via Calimara, 2

1897

HIERONYMO BENIVIENI

DIALOGO DI ANTONIO MANETTI

CITTADINO FIORENTINO

CIRCA AL SITO, FORMA ET MISURE

DELLO

"INFERNO„ DI DANTE ALIGHIERI

POETA ECCELLENTISSIMO

RISTAMPATO DI SU LA PRIMA EDIZIONE
COL RISCONTRO DEL MS. RICCARDIANO
AGGIUNTAVI UNA NUOVA TAVOLA
E UN'INTRODUZIONE

DI NICOLA ZINGARELLI

CITTÀ DI CASTELLO
S. LAPI TIPOGRAFO-EDITORE

1897

PROPRIETÀ LETTERARIA

AI SIGNORI

CONTE G. L. PASSERINI

E

PROF. MICHELE BARBI

CHE AL CULTO DI DANTE

IL GRAN TESORO DELLE LORO GIOVINI FORZE

CONSACRANO

QUESTA PICCOLA FATICA

OFFRE

FRATERNAMENTE

N. Z.

INTRODUZIONE

Antonio di Tuccio Manetti, matematico e architetto fiorentino, vissuto dal 6 luglio del 1423 al 24 maggio del '97, appartiene a una generazione altamente benemerita dell'umano sapere, benemeritissima in particolare degli studii patrii. Quando Marsilio Ficino spiegava Platone nell'Accademia medicea, dove Pico della Mirandola cercava di abbracciare tutta la scienza del tempo suo, addentrandosi nei reconditi e tenebrosi misteri del soprannaturale; quando, dopo il Ghiberti e il Brunelleschi, l'Alberti, il Donatello, il Ghirlandaio rinnovando le arti dell'architettura, della scultura e della pittura abbellivano la città dei monumenti piú belli per arditezza, perfezione di forme e sublimità di concetto; quando Lorenzo il Magnifico e Luigi Pulci ridavano alle lettere volgari nuova vita, attingendo alle piú schiette vene del sentimento, e il Poliziano, che sapeva rapire gli uditori umanissimi con l'esposizione delle opere poetiche dell'antichità, diffondeva per la città una poesia volgare che con quelle

gareggiava: era come una primavera della vita e del sapere italiano. E infatti questi uomini, sia per l'amore alle tradizioni paesane, sia per un provvido istinto, non di rado fermavano la mente a meditare intorno al gran poeta che meglio portò l'impronta delle più alte virtú della nazione. Il Magnifico trovava "in un solo Dante assai perfettamente assoluto, quello che in diversi autori così greci come latini si trova„; e si faceva dare dall'ambasciatore veneziano Bernardo Bembo la promessa della restituzione delle ossa di Dante di Ravenna;[1] intanto che a un'opera sua scherzosa i *Beoni*, dava il tono della *Commedia* per un'ingenua piacevolezza, e non per irriverenza. Matteo Palmieri volle gareggiare in un nuovo poema di dascalico teologico con l'Alighieri; e, venuto egli a morte nel 1475, questo volume, tra i varii che scrisse, gli fu posto in segno di onore sulla coltre funebre, nelle solenni esequie. Il Poliziano attingeva da Dante vocaboli e frasi per la sua *Giostra* appunto come il Pulci faceva nel *Morgante*. Cristoforo Landino intanto preparava l'ampio commento, col quale veramente s'iniziano gli studii danteschi dei tempi moderni.

In questo ambiente Antonio Manetti studioso simo di cose paesane, ma non ben pratico del tino, si rivolge a Marsilio Ficino perché gli

[1] V. Isidoro Del Lungo, *Florentia*, Firenze, Barbèra, p. 451 segg.

ica il *De Monarchia*,[1] e il dotto filosofo annuendo
l'invito, dedica la sua opera appunto a lui: che
tanto potendo bere senza aiuto alle toscane fonti,
eggendo piú d'una volta il Poema, e osservandovi
a regolarità e precisione matematica, inizia degli
dii che dovevano apparirgli sempre piú nuovi e
eressanti. Come piú egli cercava di coordinare
spazii che sembravano dati alle parti ond'è com-
sto l'edificio infernale dell'Alighieri, meglio riu-
iva a scoprirvi una perfezione sottile di calcoli sin
lle minuzie. E in quella società nella quale le
nversazioni dotte erano piú frequenti assai che
non sieno, allora che liberalmente gli uomini
comunicavano le conoscenze acquistate dopo lun-
e vigilie, come e ora non si fa in questa irosa e
ale concorrenza per la priorità della scoperta, il
netti veniva esponendo man mano quello che
eva veduto e ammirato, pago di destare in altri
stessi suoi sentimenti.

Tra coloro che approvarono le sue conclusioni
il Landino, il quale, mentre Sandro Botticelli at-
deva a riprodurre col bulino le fantasie dell'Ali-
ieri, pubblicò in Firenze nel 1481 pei tipi di Nic-
ò di Lorenzo della Magna il Poema col suo
mmento, premettendo nel proemio un discorso
orno al "sito forma et misura dellonferno et
tvra de giganti et di lvcifero „. Ma l'onesto

[1] Intorno alle opere del Manetti, alla sua cultura in ge-
ale, v. l'erudito opuscolo nuziale di M. Barbi, *Antonio Ma-*
e la Novella del grasso legnaiuolo, Firenze, 1898.

accademico dichiarò subito al principio che egli aveva inteso questo punto " massime per l'opera del nostro Antonio di Tuccio Manetti, il quale lungo tempo investigando ha, se non erro, compreso apunto l'inventione e la descrittione di questo poeta in universale ed in particulare di tutto l'inferno „

E così pareva in quest'opera che i migliori ingegni della città cooperassero a rendere onore a Dante, ed esporne tutti i concetti e i poetici fantasmi. Per questo Marsilio Ficino, per fare onore a Landino, volle salutarne l'apparizione con una lettera latina di Firenze a Dante, la quale per la sua importanza merita di essere ricordata agli studiosi; e perché il volgarizzamento fattone ingenuamente dal Landino non fu più riprodotto dopo il 1536, [1] è pregio dell'opera che sia qui ripubblicato:

" Firenze lungo tempo dolente, ma finalmente lieta, sommamente si congratula col suo poeta Danthe nel fine di due secoli risuscitato et restituto nella patria sua, et gloriosamente gia coronato. O Danthe mio, nel tempo ch'eri posto nello iniquo exilio, predicesti nel tuo poema sacro, quando la pieta vincessi la crudelta, la quale ti serrava fuori del tuo ovile, allhora torneresti in patria molto piu ornato che prima; et nello excelso tempio di Baptista prenderesti degnamente la corona poetica

[1] Nell'ediz. di Venezia, p. Messer Bernardino Stagnino, con non pochi errori. Nelle ediss. con i due commenti del Landino e del Vellutello si trova solo il testo latino.

Non fu in vano questo tuo prevedere. Ma perche dal paradiso sommo predicesti questo, pero con verita lo predicesti, concio sia chel tuo padre Apollo ad misericordia commosso del lungo exilio tuo et pianto mio, commisse a Mercurio in questi tempi che subito volassi nella mente pia del divino poeta Christophoro Landino, et trasformato nell' immagine del suo volto, usassi la miracolosa virga ad renderti la vita, et l'alie anchora ad riportarti in patria tua, et oltra questo l'apollinea fronde ad coronarti. Finalmente in questo giorno si vede adempiuto il mandato del sommo Phebo; l'opera pietosa di Mercurio trasformato in huomo; la tua prophetia, o Danthe mio divino; el desiderio lungo di Firenze. Hoggi la pieta superando la crudelta, mi t'a pur renduto, disideratissimo figluol mio. La dea Minerva dimostro la via, Mercurio t'ha condocto insieme con la illustrissima compagnia di tutti e poeti. Nell'entrar dentro a queste mura le gratie liete ti orsono le mani; bacioronti anchor la fronte le graose Nymphe. O lietissimo et felicissimo giorno, el quale al presente ricevo el mio secondo sole or lo cui splendore la nocte mi diventa giorno quanto piu bello et piu beato, poeta mio, ad me r gratia di pieta ritorni, che quando per colpa crudelta partisti. Partisti da me con volto mano, ritorni veramente con volto divino. Onde nticho mio dolore gia si converte in sommo gau-. Adunque fate festa et exultate in gaudio, fei cittadini fiorentini: a quali mirabilmente in

luogo d'un sole surgono di gia due soli in razi duplicati et non in fiamme. Hor non vedete voi che hoggi della vostra felicita fa festa el cielo? Levate, cittadini, levate gl'occhi in alto. Ecco mentre che si corona el nostro Danthe, s'apre sopra di noi el cielo empireo, et per mostrar letitia di tal coronatione, mostra agl'occhi nostri el mirabile suo splendore non mai piu per altri tempi visto. Oltra questo, hor non udite voi questo suono si nuovo, si dolce, si grande, el quale parimenti dilecta et riempie e nostri orecchi? Questa sanza dubbio et l'harmonia delle nove spere et Muse non mai piu udita, la quale fa festa a Danthe coronato. Udite anchora, udite e dolci canti et hymni delle dominationi et de gl'arcangeli, che dalla spera del sole et di Mercurio tal cantico inverso noi diffondono. Gloria in excelsis al sommo Phebo, gloria alle Muse sempre, et alle gratie. Finalmente pace letitia felicita a fiorentini gia di due soli mirabilmente adornati. „

Quell'anno 1481 dovette essere una festa dell'arte e della patria in Firenze; non è possibile che il Manetti vi rimanesse estraneo. Ché se anche egli non rivide le bozze del discorso del Landino, dovette certamente comunicare più volte con lui, istruirlo, illuminarlo.

Ma espose il Landino le idee dell'amico senza aggiunger nulla di suo? Ovvero, accolse egli in tutto e per tutto la sua dimostrazione? Le s

parole ci dicono che egli aveva "inteso„ massimamente per l'opera del Manetti, e quindi che se egli aveva potuto fermarsi sulla questione e comprenderla, lo doveva a lui; ma non ci assicurano per altro che l'autore non faccia qui se non ripetere le parole del suo ispiratore. Può anche essere che il Landino siasi riserbata una certa libertà di giudizio in qualche particolare; ma che il fondamento della dimostrazione sia dato dal Manetti, non può cadere in dubbio.

Fra gli amici e familiari del matematico dantofilo fu Girolamo Benivieni, accademico, poeta di alti sensi, e anch'egli adoratore di Dante, in onore del quale scrisse una celebre canzone. A lui dedicò il Manetti la biografia di Filippo Brunelleschi, che come è scritta di suo pugno in un codice Magl. II, II, 325, pare che sia proprio opera sua.[1] E forse egli voleva ricambiar di cortesia l'amico, che per lui aveva tradotto e a lui dedicato il *Libro della Semplicità della Vita Cristiana* di fra Girolamo Savonarola, stampato solo piú tardi, il 1529, dai Giunta. Morto il Manetti, morto anche il Landino, e la piú parte di quella bella schiera, il Benivieni volle sui primi anni del secolo XVI riferire in un opuscolo quali fossero veramente le

[1] Cfr. M. Barbi, *op. cit.*, il quale suppone giustamente che il Benivieni non avesse mai veduto questo scritto, per aver detto nel nostro *Dialogo*, (v. pag. 125), che il Manetti non avesse lasciato nulla di quelle cose che "haueua da diuerse persone nel corso di molti anni ritratte„.

idee dell'amico intorno all'argomento del sito e delle misure dell' Inferno, e nel 1506 pei tipi di Filippo di Giunta lo pubblicò.[1]

Dice il Benivieni al principio del *Dialogo* che egli, avendo veduto nel commento del Landino cose che non bene quadrava alla sua fantasia e che non corrispondeva a ciò che egli aveva udito dal Manetti intorno al sito e alla posizione dello Inferno, volle recarsi con qualche altro amico da lui per

[1] Il Batines (*Bibl.*, I, 487), conosce un'edizione separata dell'opuscolo, *Firenze per Philippum de Giunta, 1506*, e cita solo dai cataloghi un'edizione senza luogo né data. Ma la prima è quella pubblicata per la edizione giuntina della *Commedia* nello stesso anno, e messa in fine del volume: la qual cosa non toglie che vi sieno delle copie del Poema senza il dialogo, e viceversa. La vera edizione a parte è quella senza data né anno, come si vede dalla differenza del carattere e dalla paginazione, ecc. Il Rajna (*Il Trattato de Vulgari Eloquentia*, Firenze, Le Monnier, 1896, p. XLIX n.), sostiene appunto che codesta è seconda edizione, e ne indica una prova nel fatto che l'ultima incisione rappresentante il fondo dell'Inferno, in tutti gli esemplari da lui visti dell'edizione speciale, ha rotto in alto a sinistra il contorno, integro invece nella sua competitrice. La stessa interruzione ho potuto verificare anch'io, in un esemplare della Nazionale di Napoli, e nel mio; ma nell'esemplare della *Commedia* col *dialogo* della Universitaria di Napoli, il foglio è così smarginato che riesce impossibile verificare questo particolare. Ma basta, credo, la differenza dei tipi che sono di minor corpo nella prima edizione, e della paginazione, e della segnatura dei quaderni che appare nella edizione staccata: è dipiù, che anche il testo differisce più volte: così, per limitarci alle prime pagine, 1ª ed. *inextricabile*, 2ª — *li*; 1ª *questa*, 2ª *a qu.*; 1ª *qualunche*, 2ª *qualunq*; 1ª *habia*, 2ª *habbia*; 1ª *Christophano*, 2ª *Chistophano*; 1ª *notitia*, 2ª *notia*; ecc. — Il *Dialogo* fu ripubblicato insieme con altri scritti inediti di detti fiorentini del Cinquecento da Ottavio Gigli (*Studi sulla C., di Galileo Galilei, Vincenzio Borghini ed altri*, Firenze, Le Monnier, 1855, pp. 85-132), ma in forma moderna, o meglio ibrida, per la quale si perde quel dolce sapore quattrocentistico

conoscere ben a fondo il vero. E si capisce che codesta è una maniera d'introdurre il dialogo. Il vero è che, come egli scrive nella lettera proemiale a Benedetto fratello d'Antonio Manetti, egli raccolse le notizie per il suo opuscolo da certi abbozzi lasciati manoscritti da quest'ultimo. D'altro lato che i concetti riferiti dal Benivieni discordino in piú parti da quelli esposti dal Landino, è innegabile.

Già la dimostrazione da quest'ultimo è appena abbozzata, e si vede facilmente che egli dava le linee generali soltanto senza trattarne, specificatamente, tutti i particolari. Forse il Manetti stesso non aveva cosí precise le idee, come le ebbe di poi. Certo è che anche in quello che si trova nel Landino vi è qualche discordanza con ciò che è mostrato nel dialogo.

Il dotto commentatore non sa precisare il numero delle *distanzie*, e sino al cerchio degli eretici ne trova sette, contando la prima dopo la porta, la seconda nel primo cerchio, la terza nel secondo, la quarta nel terzo, la quinta nel quarto, la sesta nel quinto, la settima nel sesto, e in questa stessa distanza il settimo cerchio dei violenti, sicché egli unisce sopra uno stesso piano il sesto e il settimo cerchio. Il Manetti invece pone nello stesso grado il quinto e il sesto cerchio, e non computa il luogo assegnato agl'ignavi. Veramente sbagliano tutt'e due, ma l'errore del Landino è molto maggiore di quello del Manetti sulla posizione rispettiva del 5°,

6° e 7° cerchio.[1] E ben poteva un abbaglio c grande non quadrare alla fantasia del Benivien indurlo a chiederne spiegazione al vero autore de topografia infernale. Neppure la forma abbrevia con la quale il Landino discorre dell'*ampiezza c* cerchi riesce a persuadere, senza quella rigoro dimostrazione geometrica che fa il Manetti, appo giandosi al teorema di Archimede che gli archi s mili stanno fra loro nel rapporto dei raggi dell circonferenze cui appartengono.[2] Inoltre *alcun* punti di secondaria importanza, ma che pure si af facciavano alla mente del lettore, non sono toccati come quello della capacità dell'abisso rispetto a tutti i morti che avrebbe dovuto contenere sino alla fine del mondo, rivestiti della loro carne *dopo* il giudizio finale.

[1] Cfr. *Giornale dantesco* diretto da G. L. Passerini, IV, quad. 5° e 6°, p. 194 segg.

[2] Arco ABC = miglia 8400, sesta parte della circonferenza della terra; BO semidiametro di questa = miglia 8245,45. Ponendo:

la larghezza che si cerca = x,
la larghezza della divisione sull'arco AB = a,
il raggio della terra, R, = 8245,45
la distanza del cerchio che si considera dal centro O della terra = r

si ha la proporzione:

x: a = r: R.

Così per il primo cerchio

a = 100, r = (8245,45 — 405,68) = 2839,77
x: 100 = 2839: 8245,45 = 7: 8

e quindi

$$x = \frac{700}{8} = 87{,}50$$

Sicché era necessario sviluppare ampiamente e correggere il sistema esposto dal Landino. Il Manetti non si risolse mai a intervenir lui direttamente, sí perché era modesto e si peritava di trattar questioni letterarie, sí perché gli pareva arduo ritrovare una forma facile e piana che potesse riuscire intelligibile a tutti i lettori del Poema, che già allora erano moltissimi, per quel che è detto nel *Dialogo,* ma non tutti possedevano le necessarie cognizioni di astronomia, di cosmografia, di geometria, né conoscevano anche le opere minori di Dante. Ma il Benivieni che era scaltrito nell'arte, trovò ben lui codesta forma adatta, e rifuggendo dalla lezione accademica e dal trattato, si appigliò al dialogo didascalico, col quale il divino Platone aveva svelato le piú ardue speculazioni dell'intelletto. E ben riuscí nell'intento. La conversazione vi procede pacata e ordinata. A noi par di vedere quei buoni vecchi star a discorrere familiarmente nella casa del Manetti, assorti nella contemplazione di un edificio che sorgeva a poco a poco da quelle parole, contenti di intender meglio quel che sin allora era rimasto oscuro alla loro mente, e di vedere quel che prima non vedevano. Modesto, ma sicuro di sé il matematico, fin dove egli sentiva una tal sicurezza, pronto anche a confessare ingenuamente di non essere certo in qualche punto, sempre paziente a rischiarare i dubbii del suo interlocutore: questo, d'altra parte, fermo nel proposito di intender bene, e non lasciar passare nes-

suna occasione per rivolgere nuove domande; ma né egli è fastidioso con frequenti interruzioni, né il Manetti con troppo lunghe dimostrazioni. Veramente rimangono troppo nell'ombra altri due personaggi che, come si apprende dal *secondo dialogo,* sono Antonio Migliorotti e Francesco da Meleto, i quali non aprono bocca; e però non solo viene a mancare al dialogo un qualsiasi movimento drammatico, ma la presenza di quelle figure mute gli toglie anche qualche grado di verisimiglianza. Vedremo subito che sono un espediente; ma intanto messe lí, quasi per richiamare gli antichi dialoghi, nei quali di solito entravano piú personaggi, non sono fatti apposta per dare al lettore l'illusione della realtà e della novità. Ma ad ogni modo, che questi abbia gran bisogno di distrazione, in un argomento cosí sottile, non è credibile; e gli piacerà forse di star tutto intento all'oggetto principale.

L'opuscolo di Girolamo Benivieni consta di due dialoghi: il secondo finge avvenuto dopo la morte del Manetti, appunto coi due personaggi che avevano assistito con lui alla prima conversazione. Con questa invenzione egli ha voluto nettamente separare quel che c'è di suo da quello che appartiene esclusivamente al Manetti; perché egli dice che non avendo questi compiuti i disegni dei quali aveva tenuto parola in fine del precedente dialogo, ha dovuto supplir lui a questa mancanza; e li presenta agli amici scusandosi se essi riescono inferiori a quel che sarebbero stati

se fossero usciti dalla penna del loro vero autore. Così appare che tutto quello che si contiene nel primo dialogo sia interamente del Manetti senza che nulla appartenga al suo espositore, ad eccezione della forma. E perché ancor meglio risultasse questa distinzione, lo scrittore dopo aver posto la lettera a Benedetto innanzi alla prima parte dell'opera, ne ha premesso una seconda allo stesso innanzi all'altra. E così egli ha adempiuto l'obbligo suo di dare all'autore tutto quello che strettamente gli spettava, e far rilevare anche l'opera propria, che consistette nel dar forma grafica all'edificio escogitato da esso: scusandosi della propria insufficienza, ma in realtà più per modestia, e se vogliamo, sincera, anziché per vilipendio di sé stesso: non diversamente da ciò che facevano gli scrittori del tempo, invocando al principio l'indulgenza del pubblico. Né in questa parte ha voluto tacer dei dubbii sulle cose dette dal Manetti.

Ma qual valore ha realmente la costruzione manettiana? E corrisponde essa davvero al pensiero di Dante? Certamente l'autore ha cercato di metterla d'accordo con questo, ma le due cose devono essere giudicate anche separatamente. Egli finge in prima che la selva, il " dilettoso monte „ e il " cammino alto e silvestro „ si trovino fra Cuma e Capo Miseno nei Campi Flegrei, dove Virgilio aveva posta l'entrata dell'Averno. Questo è un punto capitalissimo del suo sistema, perché serve per dargli la prova del cammino compiuto dai Poeti in ogni

cerchio, col supporre che mentre essi stanno nel settimo si trovino sotto l'isola di Creta. Ma quando si dimostri che dalle parole di Dante non risulta punto che la selva si trovi " tra Cuma e Miseno circa a Pozzuolo verso la marina„ (cosa assurda per sé, essendo il promontorio Miseno molto piú sú di Pozzuoli, e non essendovi punto il mare tra quello e Cuma, ma una lunga pianura terminata a ponente dal Monte di Procida e dalle acque del golfo di Gaeta, dai monti Corbara e Campiglione a levante, dal Monte Massico a borea, e dalle acque del golfo di Napoli a mezzodí), non essendo sufficiente prova l'aver posto Virgilio colà la sua entrata nell'Averno; e che anzi l'espressione:

Entrai per lo cammino alto e silvestro

indica tutt'altro che una salita, ma una discesa; quando si dimostri che il verso (XIV, 115):

Lor corso in questa valle si diroccia,

non possa alludere alla posizione perpendicolare dell'isola di Creta sul punto nel quale Virgilio parlava; va in aria tutta la congettura dell'Autore su quel cammino, e quindi sull'ampiezza dei cerchi. E quest'ultima dimostrazione è cosí elementare che non possiamo fare il torto ai lettori di indugiarci in essa. Donde risulta che il diametro della parte superiore della cavità equivalga al raggio terrestre? Conoscere il centro di una circonferenza non importa conoscerne il diametro; e poiché Dante non lo dà pel primo cerchio, non è possibile a noi misurarlo.

sappiamo soltanto che ogni cerchio infernale è una circonferenza perfetta, e pare che Dante col cammino che fa in ciascuno, riesca a girare tutto l'abisso: ma nulla ci dice della lunghezza del suo cammino. Questo per i cerchi superiori sino al settimo. Il diametro de' cerchi ottavo e nono si fonda su due dati; il primo è ricavato dalle parole del Poeta in XXIX, 9, della nona bolgia:

che miglia ventidue la valle volge;

e da quelle in XXX, 85 segg. della decima bolgia:

. . . . ch'ella volge undici miglia
e men d'un grado di traverso non ci ha;

il secondo dalla misura della faccia di Nembrotte, che pareva la "pina di San Pietro a Roma." Il Manetti mette in relazione l'espressione usata da Dante quando disse che era minore la proporzione fra la sua statura e quella di uno di questi giganti, che non quella fra la statura di un gigante e un braccio di Lucifero, per stabilire quanto fosse alto quest' ultimo, quanto sporgesse verso il nostro emisfero; ma posto che tutti i suoi calcoli sieno esatti sino all'ultima frazione, dov'è l'indizio del globo centrale di ghiaccio? o come ricavare dall'altezza di Lucifero il diametro della Giudecca? Qui manca ogni relazione: sarebbe come voler misurare il diametro della Piazza del Popolo dall'altezza dell'obelisco che sorge nel mezzo! E il Manetti stesso si accorse delle basi fragilissime di questo suo argomento se lo conchiuse con queste

parole: " Pure quando altrimenti paresse a te o qualche altro pratico in questa cosa, io sono pe cedere sempre, come quello che cerco, non di so stenere la mia opinione, ma di trovare la verità. Sta benissimo; ma intanto, come è sfumata la mi sura dei primi sette cerchi, s'è dileguata anch questa del nono! Resta l'ottavo, pel quale abbia mo due, anzi tre cifre dateci dal Poeta. Ma se l nona bolgia ha una circonferenza doppia della de cima, sarà essa anche la metà della ottava, e que sta della settima, e così via? È impossibile, escla ma il Manetti, ma le bolge decresceranno piú to sto sempre di undici, e in tal caso bisognerà che il traverso di ciascuna sia miglia $1\,^3/_4$, laddove quello dell'ultima è, a detta del Poeta, mezzo mi glio; in modo che il diametro di tutto il piano di Malebolge è di 35 miglia. Ma, lasciando stare se queste proporzioni sieno esatte, noi potremo sup porre tutto quel che vorremo, senza giurare che Dante non possa aver pensato in tutt'altro modo, quando egli tace affatto sui punti essenziali che dovrebbero servirci per le misure. D'altra parte, che il traverso di ciascuna bolgia sia uguale, im porta che si presuma sempre una molto maggior quantità di anime in ciascuna rispettivamente alla successiva, a causa del molto minor diametro di questa: invece una certa varietà nel traverso, per cui ad esempio il minor diametro verrebbe com pensato dal maggior traverso, e viceversa, potrebbe star benissimo: è forse statisticamente assodata la

reciproca proporzione nella quale si trovano nel mondo i lenoni, gl'ipocriti, i barattieri, i ladri e cosí via? Infine, distrutti i calcoli fatti per tutti i cerchi infernali, viene tolta ogni ragione a questi dell'ottavo cerchio; e il Manetti non può averci scoperta nessuna verità sull'ampiezza rispettiva del baratro infernale.

Resta l'altezza; e qui il brav'uomo non esita ad uguagliarla al raggio terrestre, calcolato sulle misure del globo date dal Poeta medesimo nel *Convivio*. Questa sembra la cosa piú probabile, perché è anche la piú facile. Ma se Dante dalla superficie terrestre s'inoltra pel cammino profondo, chi può dire quanto la porta dell'Inferno sia piú in basso di quella? E quale che sia l'altezza del baratro infernale, quale distanza ha posta il Poeta fra un cerchio e l'altro? Egli accenna in principio a semplici discese, senza darci un'idea qualsiasi della loro importanza, ma tra il sesto e il settimo cerchio ci parla di un sentiero alpestro con maggior diffusione, che lascia supporre una discesa piú lunga. E all'ottavo cerchio perviene sulle spalle di Gerione dopo una navigazione aerea, non perpendicolare, ma tutta a larghe giravolte, senza che faccia la piú piccola allusione alla distanza percorsa. Or come ricavare dal suo silenzio un argomento per misurarla? Cosí è che le misure del Manetti in lungo e in largo sono fallaci. D'altra parte il suo edificio pecca contro la legge di gravità, essendo impossibile che la crosta

terrestre si regga sopra una così larga voragine di tremila e quattrocento miglia; pecca, come ha mostrato il Michelangeli, persino contro l'esattezza geometrica, essendo impossibile che a mezzo miglio dal centro della terra vi sia una circonferenza con un diametro di due miglia [1]; e finalmente è addirittura assurdo che il gigante Anteo deponga Dante sopra un piano che dista ottantun miglio dal luogo dove egli si trova. E c'è altro ancora. Per spiegare come l'Inferno possa contenere gl'innumerevoli corpi dei peccatori dalla creazione sino all'estinzione del mondo, il Manetti suppone che i peccatori siano insaccati in cerchi concentrici per tutto l'interno del globo, come negli scogli di una immensa cipolla. Or questo è il massimo assurdo, perchè, oltre che non vi è nulla nel Poema che giustifichi un tale concetto, come mai attraversando Dante l'altra metà del globo non vede nulla? E la figura dei cerchi non dovrebbe presentarsi a lui in altro modo? E intanto il nostro globo verrebbe ad essere tutto vuoto, e potrebbe benissimo volare capricciosamente per l'aria come l'aquilone.

Che il sistema del Manetti dovesse trovare subito oppositori, si comprende facilmente: ciascuno aveva da indicare un bel numero di errori in esso; nel Cinquecento stesso vi fu chi assalì in modo sgarbato il Landino e il Manetti, e si accesero sdegni e polemiche, ma si cercò anche di correggere

[1] L. A. Michelangeli, *Sul disegno dell' "Inferno" dantesco*, Bologna, Zanichelli, 1886, p. 9 segg.

e perfezionare.[1] Da allora si può dire che non si sieno mai trascurate queste ricerche, e nel secolo nostro non dovevano esse rimanere indietro a tutte le altre istituitesi intorno a Dante. Un'esposizione coscienziosa dei vari sistemi ha fatta con diligenza e con lusso tipografico il signor Giovanni Agnelli,[2] ma dopo di lui anche altri sono venuti in campo, in così breve tratto di tempo. Ma, com'è naturale, nessuno si è limitato a distruggere l'opera del Manetti, e ciascuno ha voluto sostituire un edifizio proprio a quello demolito: son continuati i calcoli minuti, nei quali accanto a cifre di centinaia di miglia appaiono frazioni piccolissime, e ora siamo a questo, che si può giurare non esservi fra i più seri studiosi del divino poema alcuno che tenga più dietro a queste architetture, e che creda ad una più che ad un'altra. Quello che si desidera è una costruzione molto semplice, rozza se vogliamo, ma chiara, senza soverchie ipotesi, grossolana anche qualche volta, ma plausibile. È vero che Dante era uno scienziato come pochi del tempo suo, che egli mostra di aver meditato su molti fenomeni che potevansi riscontrare nei suoi tre mondi; è vero che ha ben premeditato la durata del suo viaggio, che finalmente un uomo come lui

[1] V. M. Barbi, *Della fortuna di Dante nel sec. XVI*, Pisa, Nistri, 1890, pag. 131-145.

[2] G. Agnelli, *Topocronografia del viaggio dantesco*, Milano, Hoepli, 1891. Vedi altri lavori dello stesso in *Giornale dantesco*, quasi in ogni volume.

non poteva nella composizione del suo Inferno affidarsi al caso, e che egli i suoi calcoli dovette pur farli. Ma che si volesse cacciare in una vera selva aspra e forte di minuzie, che volesse proprio fissare le misure per lunghezza, larghezza e profondità, che volesse eccedere così i veri limiti dell'opera sua, e per di più impigliarsi in un ginepraio di dubbii e di difficoltà, non si può credere davvero.

L'importanza, tuttavia, dell'opera del Manetti sta in ciò, che essa è causa e fondamento di tutte le ricerche posteriori. Fu Antonio Manetti che pose lui pel primo il problema, non potendosi questo vanto attribuire a quel Pietro Bonaccorsi che prima di lui immaginò i cerchi infernali come antri cavernosi, coperti da volte; e bisogna anche aggiungere che l'opuscolo del Benivieni è la prima monografia dantesca, il vero capostipite degli opuscoli nei quali si son trattate da quattro secoli tutte le varie questioni speciali attinenti al poema immortale. E come la massima parte di questi opuscoli contengono escogitazioni di menti moderne, piuttosto che i risultati di una sicura critica oggettiva, così anche quello del Manetti. Vi è lo spirito scientifico moderno che vuol invadere, per dir così, Dante, come abbiamo veduto invaderlo dalla politica e da tante altre facoltà e sette e filosofie e che so io, e strappandolo a quel limitare del Medio Evo dove egli giganteggia, portarlo in mezzo a noi, farselo suo profeta e apostolo. È

ben giusto che tutte le parti del suo edificio sieno in perfetta regola, e che in lui non vi sieno contraddizioni, e che non vi sieno sonnecchiamenti, come li aveva avuti anche Omero, e che sempre un pensiero profondo debba trovarsi; ma è anche naturalissimo che egli non ci possa dare piú di quello che l'età sua consentisse alla politica, alle scienze esatte, alla morale e anche all'arte, che aveva allora un' altra scuola e anche altri gusti.

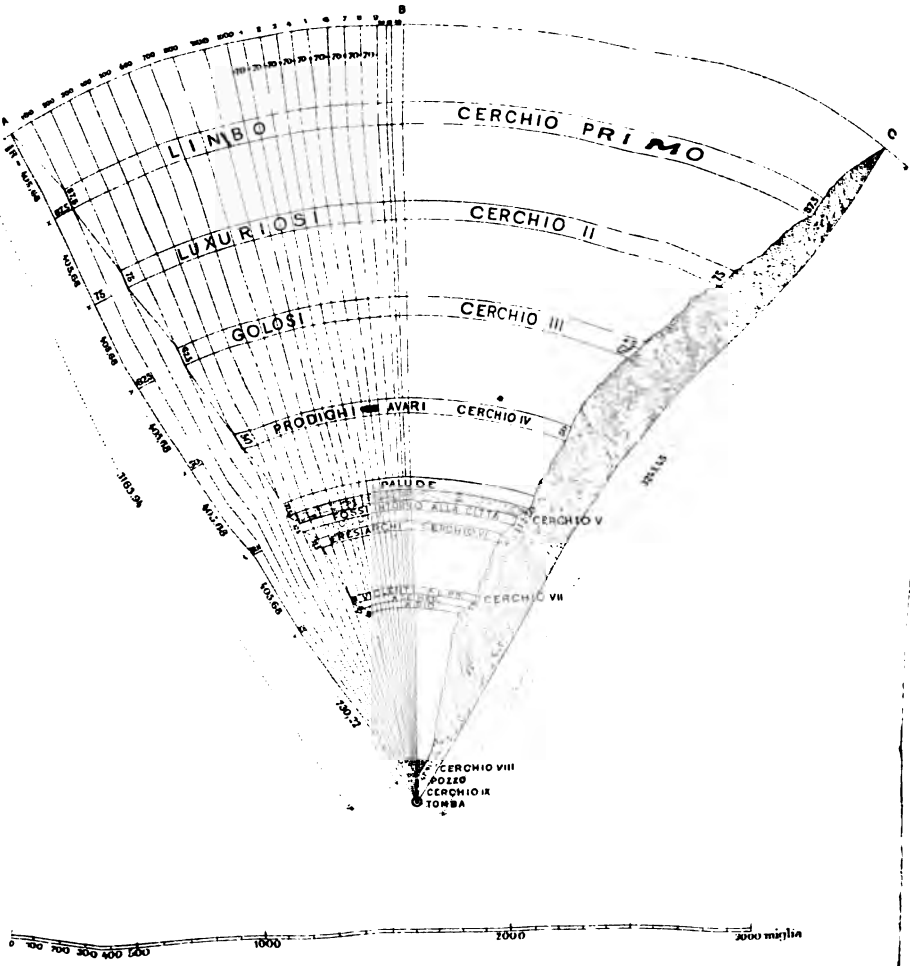
E tornando al punto donde siamo partiti, prima di accettare le misure diligentissime del Manetti e di tutti gli altri, guardiamo bene di non sciupare principalmente gli effetti estetici dell'opera dantesca. L'Alighieri mirava di certo ad eccitare potentemente l'animo del lettore con le particolari sue rappresentazioni, e cosí trascinarlo a quei saldi principii sopra i quali voleva fondate la vita pubblica e privata, intellettuale e morale nel genere umano: nessuno dei mezzi atti a codesta commozione del sentimento egli ha tralasciati, e nell'Inferno si alternano la pietà, lo scherno, l'orrore, il disgusto, il sospiro e la bestemmia, il pianto e il gemito, la furia e il collasso, e tutti insomma gli aspetti della miseria e del dolore. Lo sfondo di queste scene sono quei cerchi e quelle bolge, le rovine alpestri, le cascate stroscianti, laghi e pantani di sangue, di pece, di sterco, di ghiaccio, le mura e le torri di ferro, le tombe roventi, deserti infocati e selve e fiumi e burroni immensi spalancati come gole di draghi, pozzetti

angusti, fondi melmosi, e poi depositi sotterranei. Ora a costringere tutto questo in spazii determinati a miglia, a bracce, a once, una gran parte dell'effetto è perduto senza compenso che valga. Ma l'indeterminazione accresce bensì quell'effetto, perchè moltiplica all'infinito la nostra illusione e le nostre sensazioni. Né Dante ha fatto in modo che l'indeterminato riuscisse vago e incomprensibile, perchè quelle misure che qualche volta con massima sobrietà ci ha fornite sono appunto tali che scuotono ed agitano lo spirito senza distrarlo. Si pensi al confronto della pina di San Pietro con la faccia del gigante, e si vedrà tutto il mostruoso di quell'aspetto, ma non si vedrà punto che esso misuri tre o quattro braccia di lunghezza. E lo stesso deve dirsi dell'impressione fornitaci dal braccio di Lucifero confrontato così vantaggiosamente con la statura dei giganti. E quelle miglia ventidue seguite a brevissima distanza dalle undici miglia della decima bolgia, con la impressione immediata che forniscono della doppia circonferenza, ci mettono il brivido, ma non ci inducono a misurare diametri, traversi e cerchio! Ora qui il Poeta non voleva metterci il compasso in mano, ma atterrirci: e come egli vi sia riuscito, lo dicano le donnicciuole di Verona, che lo rimirarono stupite al suo ritorno dall'Inferno, lo dica la sua gloria sempre verde tra i popoli, in ogni tempo.

Per la presente edizione, abbiamo veduto il ms. Riccardiano 2245, che servì per la stampa giun-

tina del 1506; e pur tenendoci alla lezione di quest'ultima, abbiamo dato conto della lezione del codice e delle sue postille. Il merito di questa collazione del codice, e delle notizie che vi si riferiscono, spetta interamente al Direttore della presente *Collezione,* conte G. L. Passerini, al quale siamo vivamente obbligati. L'edizione senza luogo ed anno accoglie alcune emendazioni che nel codice appariscono in margine di mano del Benivieni; e forse sarebbe stata in tutto da preferire alla prima, se ci avesse dato sufficiente garenzia della sua autenticità. Le alterazioni introdotte da noi nel testo si riducono all'interpunzione, agli apostrofi, agli accenti, alla preferenza data a una maiuscola o a una minuscola, al corsivo nelle citazioni di Dante; capitate, senza farlo apposta, certe varietà nel modo di scrivere i numerali rispetto alla prima edizione, abbiamo lasciato correre, perché rispondono alla maniera adottata nel codice. Abbiamo voluto anche arricchire il volume di una nuova tavola rappresentante l'edificio del Manetti, con ogni maggiore esattezza. Il disegno è di un giovine matematico, il sig. Luigi Raitani, che anche ringraziamo. È vero che già nella prima edizione di Crusca del Poema (1595) comparve una tavola disegnata appunto sul *Dialogo*, e questa dalla Cominiana del 1724 è poi passata a molte edizioni successive, anche dopo l'edizione del Lombardi, che adottò un' altra figura; ma nella nostra tavola oltre alla maggior compiutezza di misure e precisione, sono anche

rappresentati i due ultimi cerchi che non sono in quelli della Crusca. Così ci pare di non aver nulla tralasciato perché l'edizione di questa bella operic-ciuola, a parte il valore della tesi, riuscisse gradita ai lettori che volessero esaminare la questione rifacendosi al suo vero principio.


LIMBO
CERCHIO PRIMO
LUXURIOSI
CERCHIO II
GOLOSI
CERCHIO III
PRODIGHI AVARI
CERCHIO IV
PALUDE
CERCHIO V
CERCHIO VII
CERCHIO VIII
POZZO
CERCHIO IX
TOMBA
1000
2000
2000 miglia

Praefatione di Hieronymo Beniuieni Cittadino Fiorentino, in el sequente dialogo di Antonio Manetti ad Benedetto suo fratello.

Hauendo, dilectissimo mio Benedecto, la buona memoria di Antonio tuo fratello in elli ultimi dì della sua uita cosí indigestamente raccolti alcuni, non mancho forse utili che giocondi ragionamenti, hauuti meco et con altri, circa al sito, forma, et misure dello inferno del nostro poeta Dante Alighieri, con intentione di extenderli a tempo, et dare a quelli la loro debita forma et perfectione; et non li essendo di poi, per la preuentione della sua morte, suto lecito mandare ad effecto questa sua uolontà, sono stato alcuno tempo sospeso se io, hauendo di lei, ciò è d'epsa sua uolontà, notitia, et potendo assai commodamente, per quello che di tali ragionamenti mi restaua anchora dentro alla mente segnato, per me stesso exequirla, doueuo assummere questa utile certo et honesta, ma non so se forse a me troppo graue et inuidiosa prouincia. Da l'una parte mi tiraua el sacramento della amicitia commune, lo obligo et lo stimolo consequente dello amore; da l'altra mi ritraheua el rispecto di non fare con questa mia nuoua fatica, nella mente d'alcuni, qualche ombra o concepto di male nutrita presumptione.

Et ecco, mentre in fra questi due quasi scogli la fragile barchetta dello animo dubitante fluctua et uacilla, Amore (che rispecto non cognosce) preso el temone, et date al uento delle sue cieche leggi le uele, mi conduxe ultimamente ad solcare le onde d'uno tanto pelago. Ma ueramente chi sapessi (come so io) con quante sue uigilie et fatiche, per le inextricabile tenebre di questo inferno penetrando, traxe epso tuo fratello ad luce questa uerità, la quale poco meno che dugento anni era stata dentro alle obscurità di quelle nascosta, comporterebbe, credo, benignamente lo officio et la pietà dell'animo mio inuerso la dilecta memoria d'uno tale amico, quale la età nostra non ha forse in molti luoghi ueduto; considerato maxime che pochi, o per uentura nessuno, poteua cosí commodamente, come me, fare questa opera, rispecto a qualche notitia particulare che io anchora in el libro della mia memoria, con el solo stilo della sua lingua descripto seruauo; della quale bisognaua che mancassino tutti quelli che per ingegno, per praticha, et per doctrina sarieno stati piú di me apti ad questa, et a qualunche altra impresa. Aggiugneuasi anchora a gli altri stimoli, che excusauano a una hora la presumptione dell'animo mio, et spronauano la volontà ad questa opera, la conscientia, non dico pure del danno [commune a tutti gli studiosi d'uno tanto poema] [1], ma et della ingiuria [particulare] [2], che refuggendo io sotto spetie di poco grata, et molto indiscreta modestia questa fatica, si faceua alla felice memo-

[1] parole di mano del Benivieni, agg. nel margine.
[2] di mano del B., sopra alla par. *generalissima*, cancellata.

ria cosí dello auctore, non hauendo lui una tanta et sí admirabile fabrica excogitata et descripta perché ella hauessi a essere sempre in quelle tenebre sepulta, come d'epso tuo fratello, per la opera del quale si può hora fuori d'ogni ombra comprendere la magnitudine, [la forma, lo ordine, le misure, et lo artificio admirabile di quella et per questo consequentemente penetrare alle intime sue medulle, per essere in loro, ciò è in epso ordine, forma, artificio, et misure][1], e' semi di molti mysterii, che sotto le ombre di quelli si occultano. Hora, perché cedendo a te, dilettissimo mio Benedecto, per ragione di iustissima heredità, gli altri beni d'epso tuo fratello, giusta et conueniente cosa è che anchora questa opera (qualunche epsa si sia), ceda et si raccolga sotto lo arbitrio della tua podestà; cosí hora, ciò è con questa conditione, nelle tue mani la ripongo, che se leggendo ti occorre cosa che paia hauere in sé, o forse realmente habia, qualche defecto et errore, voglio che solo da me, senza alcuna participatione del suo primo auctore, lo riconosca; et è conuerso che tutto quello di bene che in lei descripto ritruoui, prima a Dio, et dipoi per lui alla grata memoria d'epso tuo fratello lo referisca, existimando che da te solo et dal tuo arbitrio debba non pure la examina et la emendatione di quella, ma et la uita et la morte liberamente dependere.

Vale.

[1] parole sost. nel margine a queste altre, state cancellate: *et belleza, et indubitatamente admirare lo ordine et lo artificio di quella: et dipoi a tutti gli studiosi duno tanto poema, alle intime medulle del quale come impossibile è penetrare senza la cognitione del senso litterale, cosí questo intendere perfectamente non si può senza la particulare notitia depso sito, forma et misure di questo inferno, per essere in loro*

Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino circa al sito, forma, et misure dello Inferno di Dante Alighieri poeta excellentissimo.

INTERLOCVTORI.

Antonio decto, & Hieronymo Beniuieni.

Hieronymo. Dio ti dia pace. *Antonio.* Diala anchora a uoi. Che buono uento u' ha condocti qui? *Hie.* Buono certo, benché forse e' ti potessi arrechare qualche poco di molestia. *An.* E' non mi può arrechare cosa che non mi sia gioconda, essendo accompagnata con uoi. *Hie.* Questa mattina a caso riscontrando uno che haueua certi libri uenali, et desiderando di uedere che libri fussino, ci riducemo in ella piú proxima bottegha, et per uentura el primo che noi aprissimo, fu uno de' comenti del nostro Christophano Landini sopra la Comedia di Dante Alighieri; et a punto per sorte nello aprirlo, ci abbattemo a quello luogho, doue e' tratta del sito et della positione de l' inferno, la quale lui però confessa hauere in buona parte tracta da te. Et perché egli era uno tempo che io non la haueuo uista, mi messi a leggere, et riscontrandomi, non dopo molti uersi, in qualche cosa che non cosí bene quadra alla mia phantasia et a quello

che mi pare hauere udito altra uolta da te, feci pensiero, et cosí rimasi con questi mia compagni, di uenire immediate dopo desinare per insino a te, solo per potere ragionare un poco teco a dilungo di questo tale sito et delle sue conditioni et misure. Perché, per quel poco che io ne intendo da me, e' m'è sempre paruto una cosa da fare stupire ogni intellecto, et ueramente degna d'uno tanto ingegno, quanto fu quello di questo nostro, non so se mi basta dire Poeta, uolendo con uno solo uocabulo comprendere tutte le dote et uirtú che da Dio et da la Natura furono in questo huomo con sí largha et benigna mano raccolte. Quando, dunque, tu possa con tuo commodo satisfare a questo nostro desiderio, o cosí ragionando a parole, come è decto, o non potendo per hora, a tempo in scripto, o in ell'uno modo, et in ello altro (che ci sarebbe anchora piú grato) ci reputeremo hauerne teco uno obligo grandissimo. *An.* Quella notitia, che ne dà costí Christophano, non ui è ella a bastanza? *Hie.* No: perché oltre a quello che io ho decto dello essermi legendo riscontro in qualche cosa, che non cosí bene risponde al concepto mio, lui la stringe anchora molto. Poi, se io ho bene per qualche altro tuo ragionamento compreso, tu debbi essere a questa hora molto meglio resoluto; et penso anche che tu habbi ueduto intorno a ciò molte altre cose, che forse allhora quando Christophano scripse quello sumpto tu non haueui anchora scoperte. *An.* Egli è el uero. Ma a scriuere questa cosa, come io la intendo, sarebbe molto difficile per piú rispecti, et maxime a me, che sono spogliato di

lettere, et senza alcuna peritia. *Hie.* Se tu non la uuoi scriuere per hora, et non te ne da el cuore, ueggiamo almeno, cosí a parole ragionando (perché a questo non bisogna molto artificio), se tu ce la potessi dare a intendere in qualche modo. Et forse potrebbe anche questo ragionamento habilitarti in modo, che con qualche poco d'aiuto la potresti uno di mettere in scripto. Tu non hai forse mai facto pruoua. Le cose spesso non riescono nel metterle in acto cosí difficile come l'huomo se le imagina, et poi non è bene che questa cosa si perda; et non se ne intendendo altro che quello che scriue Christophano, si potrebbe dire ch'ella fussi poco meno che perduta. *An.* Parlando cosí come tu di', che non mi sottopone né a ordine, né a regola alcuna di scriuere, mi fia forse piú ageuole. Ma non so già come questi tuoi compagni si sieno apti a piglare quello che io dicessi, rispecto a qualche conditione che si ricerca in chi uuole intendere questa cosa, che non so se loro se l'hanno. Di te non parlo perché credo, anzi so, che non te ne mancha alcuna necessaria a questo effecto. *Hie.* Che conditioni sono queste? el tempo non dà noia. *An.* Io te le dirò. La prima et principale è che bisogna hauere el texto molto familiare, et non solo la cantica dello inferno, che noi al presente ricerchiamo, ma anchora le altre due rispecto ad questa, perché le sono per tale modo incatenate insieme, che l'una serue a l'altra. Et perché questo sito et fabrica dello inferno è, come tu sai, una cosa molto artifi-

[Quali conditioni deba hauere chi vuole intendere questo sito dello Inferno].[1]

[1] questa nota nel cod. Riccardiano è cancellata e non si trova nelle edizioni.

ciosa et fantastica quanto al tutto et quanto a ciascuna sua parte, è necessario, a chi lo uuole bene intendere, che si spogli d'ogni altro pensiero, et uolga lo animo suo tutto qui; altrimenti, la opera sua sarebbe uana. Tu debbi pensare che essendosi stato horamai presso a dugento anni senza uedere questa cosa, che ui debba essere uno tale uelo di sopra, che a uolerlo torre uia bisogna molto più cura et diligentia, che non debbono hauere usato quelli che ui si sono messi per insino a qui, et non la hanno saputo o potuto scoprire. *Hie.* Io credo che tu dica la uerità; ma seguita a l'altre conditioni. *An.* Bisogna, oltre ad questo, hauere qualche poco di cognitione di Geometria. Della Arimetrica non dico, perché praesuppongo che questi tuoi compagni ne habbino tanta che ad questo effecto sia a sufficentia. Et cosí è necessario intendere un poco di Astrologia, almeno hauere uista la Sphera. Et di Cosmographia el Mantellino di Ptolemeo, et la Charta da nauicare, perché l'uno aiuta l'altro. *Hie.* Io credo pure che di queste cose e' ne 'ntendino tanto, per quello che io ho ueduto in loro, che forse basterà; pure, doue e' manchassino, andremoli cosí aiutando. Ma ueramente, Antonio, e' non merita poca reprensione ogni huomo da bene che non dà qualche opera a simili facultà, sí per la delectatione che le portano seco, sí anchora per la utilità che se ne trahe, cosí per li artigiani et mercatanti, come anchora per li huomini litterati, et per quelli che si danno a l'arte militare, rispecto alla notitia delle historie, quanto al sito de' luoghi, et generalmente per ciascuno altro, per-

hé simile cognitione ci fa molto apti a intendere
cose del mondo, et a darle a intendere a altri,
tre alla delectatione et a la utilità già decta di
pra. *An.* Grande uergogna è per certo, in una
nta città quanta è la nostra, et maxime in que-
i tempi, che si può dire che ogni cosa ci sia vul-
re et a stampa, che già soleuano costare uno
esoro, senza che gli era anche una fatica grandis-
ma a poterle trouare. Ma torniamo al proposito
ostro. Noi habiamo per insino a qui decto che
uolere intendere bene questo sito et fabrica de lo
nferno è necessario hauere molto familiare el texto
tiam di tutte a tre le cantiche, et che bisogna dar-
isi tutto, et hauere qualche poco di notitia di Geo-
raphia, oltre allo hauere un poco di disegno, et
apere adoperare le sexte et el regolo, che non se
e era decto cosa alcuna. De' vocabuli necessarii
intendere, non dico latini, perché questi vi sono in
rompto, ma extranei et forestieri, che in questa
pera si truouono molto frequenti, non parlo = per-
hé di loro si può hauere notitia da e' comenti o
a huomini pratichi et che sono usi in su le fiere,
t hanno conuersato con molte generationi di gente·
otrei anchora aggiugnere qualche altra conditione'
io parlassi con altri: ma penso, atteso alla bonità
llo ingegno uostro, et alla praticha che io credo
uoi habbiate delle cose, che queste basteranno.
poi, doue io hauessi bisogno di aiuto, non mi
ncherai tu, Hieronymo, con le spalle del quale io
entieri sottentro a questo peso, altrimenti incom-
tabile a me; et tutto per fare secondo e' tuoi

conforti experientia, se quello che io ho conceput
io lo potessi in qualche modo partorire in utili
di molti o, almeno, con quel poco di notitia che i
ne dessi, destare te o qualchun altro a te simile
dare perfectione a quello che io hauessi abbozzat
acciò che tanta opera non fussi uana, et che quell
che già è stato (come poco [fa] [1] diciauamo) occult
circa a dugento anni, qualche uolta uenissi a luc
Hie. Se per intelligentia di questa cosa non
necessario fare altra preparatione, et non bisogna a
tra notitia che delle cose predecte, io credo che t
possa a tua posta entrare nella materia. Et bench
io sia certo, rispecto alla qualità tua, che sai ch
io ti cognosco a puncto, che a te non ha a man
chare modi a farci capaci di quello che tu hai den
tro alla tua mente raccolto niente di mancho, quan
do pure accadessi che tu hauessi bisogno della opera
mia con questi nostri compagni, ue la porrò uolen
tieri, et non mancherà la attentione, perché so che
sono desiderosi al pari di me di uedere una uolta
cogli occhi della mente questa (come a me pare)
admirabile et stupenda fabrica et architectura di
questo inferno. Si che tu puoi cominciare a tua
posta. *An.* Col nome di Dio; hauendo tu questa
opera del nostro Poeta molto familiare, mi saprai
dimandare di quello che tu vuoi potissimamente
sapere. *Hie.* Quello che io uoglio sapere (che non
m' increscerà replicarlo) è come stia questo sito
dello inferno particularmente. *An.* Io ti intendo;
ma fatti da uno capo, cio è da quello, onde tu vuoi

[1] mc. al cod. Riccard, e alla 1ª ediz.; ma è in quella s. l. ed a.

cominciare, et io mi andrò adattando ad te *quanto* potrò, [aiutandoti][1] anchora domandare, quando accadessi. *Hie.* Facciamo come tu dí'; ma se *paressi* meglio a te cominciarti piú a uno luogho che a un altro, fallo. A noi basta hauere questa cognitione, et uenga come si uoglia. *An.* Egli è meglio che io cominci doue pare a te, perché, a questo modo, le cose ti si faranno piú capace. *Hie.* Se tu giudichi che *cosí sia meglio*, io mi farò da quello capo, che a me parrà *piú a proposito*. Dimmi dunque per la prima, doue *finge el Poeta* essere questo uano dello inferno? *ciò è: sotto* quale superficie dello aggregato *dell'acqua* et della terra? Ha elli di sopra a sé *decta superficie* in el suo colmo cosa alcuna notabile? *An.* Tu ti se' facto da buono principio. In *el colmo* di decta superficie é a puncto Hierusalem, città (come tu sai) molto nota. *Hie.* Hierusalem (se io mi ricordo bene) è in Asia, et di quella in Soria, nella prouincia di Palestina, et nella Sacrapia di Iudea. *An.* Tu te ne ricordi a puncto; ma io uoglio anchora arrogervi questo (benché forse tu l'hai a memoria come me) che secondo Ptolemeo in *Ptolemeo.* della sua descriptione uniuersale, ella è discosto dal vero ponente gradi lxvj, et da lo aequinoctiale, gradi xxi et *dua terzi*, et è (come tu sai) nel quarto Clima, *nel numero* da lui posto delle città mediterranee. Ho uoluto aggiugnere questo, perché s'intenda a ncto doue ella è, essendo questo (come tu uedrai procedere) in buona parte el fondamento nostro.

Sotto quale perficie dello agg gato dell'acqua della terra sia q sta concauità de inferno.

Hierusalem.

[1] nel cod. Ricc. è la parola *aiutandomi* corr. dal B. in *aiutoti.*

Hie. Praesupponendo che tu dica el uero, che que sto suo inferno habbi sopra la superficie della terr per colmo Hierusalem, io non cercherò per hora c intendere onde tu tragha questo del texto. Ma dim mi: quanto sarebbe el circuito di questo inferno, s la maggiore sua larghezza arriuassi insino alla super ficie dello aggregato co' suoi perpendiculari? *An* Egli è bene che noi conuegnamo ne' termini. Che intendi tu per questo uocabulo aggregato? *Hie.* Io intendo tutto questo globo o mescuglo dell'acqua et della terra, che uulgarmente si chiama mondo, et che fa tutto come uno corpo. *An.* Bene. Et così intendeuo anchora io. La sboccatura di questo inferno in su la superficie dello aggregato harebbe per diametro recto tanto quanto è il semidiametro di decto aggregato, che è tanto spatio, quanto risponde a lx. gradi del cielo, et altrettanto spatio è dalla superficie dello aggregato insino al fondo dello inferno, quanto è el diametro recto di cotesta sboccatura; al quale diametro conrisponde per arco la sexta parte della circunferentia d'epso aggregato, et piglia per larghezza tutti a septe e Climati et anchora fuori di quelli. *Hie.* Perché io non intendo così bene da me, come stia la forma et la figura della [concauità][2] di questo inferno, non so se forse fussi bene, prima che noi passassimo più innanzi, darne, così in digrosso, un poco di notitia. *Ant.* Egli è malageuole cosa a dire di questa [tale[3] concauità][4] come ella stia, che l'huomo sia inteso, et

[Quello che si intenda per questo vocabulo aggregato].[1]

Quanto girerebbe la sboccatura di questo Inferno in su la superficie dello aggregato.

[1] cfr. la nota a pag. 87.
[2] il cod. leggeva *cauità*, corr. dal B. in *concauità*.
[3] agg. del B.
[4] cfr. la nota 2.

io ci ho piú uolte pensato, et non ho mai saputo trouare comparatione di cosa che ui si appressi a mio modo. Piacemi nientedimeno el tuo motiuo, perché non sarà fuori di proposito, prima che noi andiamo piú oltre, tentare di darne cosí grossamente un poco di notitia, come tu hai decto. Praesupponi adunque di uedere in su la terra una grandissima ualle tonda, che habbi tanto di diametro nella sua maggiore larghezza, quanto è la sua profondità, et che la profondità si appuncti al centro uniuersale, che è profondo miglia tremila dugento quarantacinque et cinque undecimi; et imagina per hora che tale ualle et profondità, sia coperta disopra col sexto che fa lo ambito dello aggregato, et che questa copritura sia a similitudine di cauerna grandissima, che habbi disopra a modo d'una uolta facta da la natura cosí rozamente. Hora considera che in quello spatio, che è da la uolta in giú fino doue si appuncta questa ualle, sia inferno; et quiui, ciò è alla uolta, cominci l'aria del primo cerchio, la quale aria sia poi continua con tutti gli altri cerchi in sino alla ghiaccia de' Traditori, che è l'ultimo cerchio, benché poi in detta aria sieno secondo la uarietà de' luoghi uarii et diuersi accidenti, come nel cerchio de' Golosi la grandine grossa et acqua tincta et neue, et le fiamme sopra a e' uiolenti, et cetera. Questa [concauità][1] (come tu intendi) ha similitudine con lo amphiteatro, che usauano gli antichi, se lo amphiteatro che ha piazza nel fondo si appuntassi disotto, come questa; perché[2] come lo amphiteatro ha-

Come stia el uano o uero concauità di questo inferno.

[1] cfr. la n. 2 della pag. 42.
[2] *cosí*, cancell. nel cod., e soppresso nella 2ª ediz.

ueua gradi, doue le gente sedeuano di mano in
no, cosí ha questo inferno in luogo de' gradi, cer
e' quali cerchi similemente si uanno sempre ta
piú restrignendo in el loro àmbito et circuito qua
piú calano in uerso el fondo. Ma ecci questa
ferentia: che doue e' gradi nello amphiteatro tr
uano (come è decto) in fine piazza grande, que
quasi secondo la sua grandezza si appuncta, et d
nello amphiteatro faceuono grado e' muricciu
quiui fanno grado e' cerchi; benché due ue ne sie
a uno medesimo pari, che è come se nello amp
teatro fussino e' muricciuoli in qualche luogho d
tanti piú larghi; et ciò ti fia manifesto in el proc
dere innanzi. Questa è, per quanto io te la pos
cosí all'improuiso abozzare, la forma di questo i
ferno, parlandone cosí grossamente; ma prima c
noi siamo al fine, spero che tu la intenderai a punct
Hie. Questi cerchi di Inferno come gli intendi tu
Io non so se il concepto, che io me n'ho facto,
uero: et però fia bene, prima che noi andiamo pi
innanzi, che tu mi dica come tu gl' intendi. ***An.*** Pe
e' cerchi in questo inferno io intendo certi gradi,
uuoi tu dire pauimenti, che girano intorno per tutt
in e' quali pone l'auctore (come noi di sotto ue
dremo) diuerse spetie di tormenti et di tormenta
doue una et doue piú. Et perché tu m'intenda me
glio, io mi farò hora dall'altro uerso d'epso inferno
cominciandomi dal suo fondo, et uenendo uerso l
sboccatura sempre a lo in su, che sarà come se i
cominciassi dalla piazza dello amphiteatro et ue
nissi uerso la sua altezza. E' si parte adunque que

Quello che s' intenda per cerchi in questo inferno.

Prima descriptione dello inferno incominciandosi dal suo fondo.

Cocito, cerchio primo.

Pozzo de' Giganti.

Tomba di Lucifero.

Malebolge cerchio secondo.

Diametro di Malebolge nella sua maggiore larghezza [35; LXXXI 5/11][2].

ço sito o [uano][1] dello inferno dal centro del mondo, t quiui pone l'autore una palude, che lui chiama ocito; et in questo luogo è il primo et piú basso erchio, incominciandosi cosí molto vicino al centro niuersale dal canto di qua, ciò è dallo emisphe-io nostro. Sopra a questo cerchio, pure da decto ostro emispherio, si leua uno pozzo cosí ordinato, he doue dalle sue piú alte sponde, calando a per-endicolo uerso el centro, e' si douerrebbe, secondo regola de' pozzi che si murano col piombo (par-ando a modo de' maestri di murare), ristrignere et ppuntarsi, lui, per lo opposito, si allargha; ché forse finge cosí lo auctore, acciò che in questa sua lar-hezza che fa la tomba di Lucifero fussi tale ca-acità, che potessi comprendere lui, cio è epso Lu-ifero co' le sue ale, che non bisognaua poco spa-io. Et forse anchora per qualche altra cagione, che eruiua a questa sua phantasia et inuentione, come arebbe, verbi gratia, perché e' si potessi per me-o di tale capacità hauere qualche notitia di quello uogho et della ghiaccia de' Traditori, o per qualche ltra cosa necessaria. Questo pozzo adunque dopo no certo spatio uenendo alla'nsú, piglia e' diritti e' suoi perpendiculari, et in questa forma ne uiene nsino alla ghirlanda de' Giganti. Et in questo uogho comincia el secondo cerchio, che è una ualle onda alta da e'lati, et ua di mano in mano salendo t allargandosi in tanto che nella piú alta et mag-iore sua larghezza, che è alfine della staglata de' ati, ella ha di diametro migla trentacinque et da el

[1] il cod. leggeva *uanità*, corr. dal B. in *vano*.
[2] le parole che qui e nelle segg. note marg. si pongono tra arentesi, mancano alle edizz.

centro ad questa altezza, aggiungano appuncto
gla [lxxxi et tre uentiduesimi][1]: in questa ualle
inchiusi dieci fossoni, che circundano l'uno l'a
et in epsi è punita la fraude. Ma leggendo el te
doue l'auctore la descriue, si potrà meglio intend
che è parte al principio del decimo octauo cant
inferno che comincia: *Luogo è in inferno detto*
lebolge, che cosí chiama lui questa ualle, et p
al vigesimo quarto, pure di Inferno, doue sono q
sti uersi: *Ma perché Malebolge inuer la porta*
bassissimo pozzo tutta pende, Lo sito di ciascuna
le porta Che l'una costa surge et l'altra scende.
la maggiore et piú alta grotta del maggiore foss
incomincia, et se ne ua su sempre allarghandosi

Burrato di Gerione. suoi perpendiculari el Burrato di Gerione per

Terzo cerchio de' Violenti [distante dal secondo migla Dccxxx $^{5}/_{22}$*].* sino al terzo cerchio, doue sono puniti e' uiole
che è una distantia di migla settecento [trenta
cinque ventiduesimi][2]: tanto pare che existimi l'a
ctore essere piú graue la fraude che la violent
Questo terzo cerchio è distincto in tre gironi (c
gli chiama cosí lui) e' quali cingono l'uno l'altro,
da questo eleuandosi pure uerso la altezza, et

Quarto cerchio delli Heresiarchi [distante dal 3° migla ccccv $^{15}/_{22}$*].* largandosi sempre, si peruiene al quarto cerchi
che è uno cimiterio di sepulture dentro alle mu
della Città di Dite, doue sono puniti gli Heresia
chi; et el piano di questo quarto cerchio si dice c
piú alto degli argini delle fosse, che cingono
città, et con la palude che inchiude le fosse, ch

Quinto cerchio. fanno el quinto cerchio, et cosí uengono a esse

[1] la cifra originale era *lxxxx et* $^{3}/_{22}$.

[2] parole scritte dalla stessa mano sopra le parole ca
cellate *ventisei* [?] *et quattro undecimi*.

due cerchi a una medesima parità, distinti solo et separati l'uno da l'altro da le mure della città, et non per distantia alcuna dal centro alla superficie come gli altri. Et è dal cerchio de' uiolenti a questo pari migla quattrocento cinque et [quindici ventiduesimi][1], che uiene a essere la octaua parte del semidiametro dello aggregato dell'acqua et della terra. Seguitando pure alla'nsú che sempre si truoua piú largo lo spatio della [concauità][2] d'epso inferno, si arriua con altrettanta distantia al cerchio de' Prodighi et delli Auari. Et cosí salendo di mano in mano et sempre rallargandosi si truouano li altri cerchi eleuati l'uno sopra l'altro per pari interualli et distantie, come noi habbiamo decto del terzo al quarto, ciò è di miglia 405 [et quindici uentiduesimi].[3] Et l'ultimo di tutti et piú alto è el limbo. Et da questo parimente insino alla superficie della terra sono pure miglia cccc v et [quindici ventiduesimi][4]; che è, come poco innanzi dicemo, la octava parte del semidiametro d'epso aggregato. *Hie.* Questo discorso è stato ad proposito, perché non obstante che io lo hauessi raccolto per me medesimo leggendo dal texto, non haueuo però comprese le misure et la quantità delle migla da l'uno cerchio a l'altro. Ma dimmi hora doue sia quella selua, in ella quale lo auctore finge essersi smarrito, et in che luogo e' pone la entrata di questo suo inferno? Acciò che noi ci facciamo dal prin-

Sexto cerchio dei Prodighi et degli Auari [distante dal 4° et v° miglia cccc v $^{15}/_{22}$].

Septimo cerchio.

Limbo, cerchio ultimo [distante da la superficie miglia cccc v $^{15}/_{22}$].

[1] il cod. e la 1ª ediz.: *cinque undecimi*. La corr., interlin., è del B.
[2] *cauità*, corr., al solito, in *concauità*.
[3] il cod. aveva $^{15}/_{11}$, e cosi la 1ª ediz.
[4] vedi le nn. 1 e 3.

Dove sia la selva nella quale si smarrí lo Auctore. Monte Miseno: Cuma.

cipio di tutto el cammino. *An.* La selua è c
finge essere tra monte Miseno et Cuma circ
Pozzuolo in su la marina, et sta in questa for
la costa sua piú alta, perché e' la pone montuos
dalla parte di leuante aequinoctiale, et calando u
so ponente termina a una ualle, onde surgono
monti, uno dilectevole a l'incontro di questa sel
che uiene a essere di uerso ponente, et un al
saluatico et alto, in su la mano sinistra, uerso el qu
chi essendo nella ualle guardassi, guarderebbe
puncto uerso mezo dí, et uerso la marina di que

Dove sia la entrata di questo inferno.

luogo. *Hierony.* Piacemi; l'entrata? *Anto.* L'entr
di questo suo inferno uiene a essere in su el prede
monte, ciò è in su quello che io dico essere alla r
no sinistra, et che io chiamo saluaticho, nella costa
alto. Et sopra questa entrata o porta sono descri
quelle parole che lui recita in el principio del te
canto d'inferno, ciò è: *Per me si ua nella ci
dolente*, etc. *Hie.* Onde trahi tu che questa entr
sia su alto? *An.* L'ultimo uerso del secondo ca
lo dimostra assai chiaramente, el qual suona co
Entrai per lo cammino alto et siluestro. Hie. I
ne. *An.* Hora, che uorresti tu intendere? *Hie.* Se
dimandassi di qualche cosa fuori di quel che pe
appartenere a questo sito dello inferno per piú n
satisfactione et a maggiore intelligentia, non ti
molesto rispondermi. *An.* A me fia sempre gr
rispondere a ogni tua inquisitione, pure che que
(di che tu mi domandi) sia cosa di che io hab
qualche notitia; perché se tu mi entrassi in c
pertinente al senso mystico o morale, io non ti
prei forse rispondere. *Hie.* Io non sono per dim

arti di simili sensi, ma io uorrei ben intendere a te come egli assortisce in questo suo inferno uesti peccati. Io ho notato nel leggere, et anche er el tuo discorso, che e' sono noue cerchi, et e' eccati capitali sono (come tu sai) septe, et uegho he gli deriua in piú membri et spetie. Et cosí arimente, che e' ua distinguendo e' cerchi, doue gli iene a proposito, secondo questa sua partitione et sortimento. Et perché io non ho (leggendo) atso molto a questo suo modo dello assortire questi occati, intenderei hora uolentieri da te l'ordine che ne in ella distributione et assortimento di tutti.

n. Io conosco che io ti darò troppo tedio, uolendo spondere a cotesto, perché mi fia necessario reicare la terza uolta tutto el sito dello inferno.

ie. Noi siamo qui per questo, pure che non sia dio a te. *An.* Io non posso hauere tedio di quello ne piace a uoi, et maxime in questa replicatione, erché io conosco che faccendola sia per giouare asi ad intendere meglio et habituarsi ogni cosa. El odo adunque che lui tiene in ello assortire queci peccati, è questo. Prima (che mi farò anche un oco piú alto) e' pone immediate dentro a la porta aedecta, o poco piú oltre, gli Sciagurati che mai n fur uiui, et questo luogo è sopra el primo cerio dello inferno, in quella concauità o cauerna della ra che è quasi come uno uestibolo (a dirlo cosí) pso inferno. Et di poi in el primo cerchio, che è Limbo, pone, oltre a' paruoli innocenti morti senza otesimo, quelli che senza la fede christiana sono uti moralmente; et in questo luogo non è altra na che la priuatione della uisione di Dio. Nel

Seconda [descriptione] [1] *come sieno assortiti da lo Autore e' peccati in questo suo inferno.*

Sciagurati che mai non fur uiui.

Primo cerhio che è el Limbo. Paruoli innocenti et Morali.

[1] questa par. manca nel cod. e nella 1ª ediz., che leggono pettivamente: *IIª. Come sieno*, ecc.; *Seconda Come sieno*, ecc.

Secondo cerchio. Luxuriosi. secondo cerchio e' pone e' Luxuriosi; nel terz
Terzo cerchio. Golosi. Golosi; nel quarto e' Prodighi et li Auari;
Quarto cerchio. Prodighi et Auari.
Quinto cerchio. Iracundi, Accidiosi, Inuidiosi, Superbi. quinto (che è distincto in due parti) li Iracundi accidiosi, li Inuidiosi et e' Superbi, due per s Gli Iracundi et gli Accidiosi per una sorte nella lude Stige, quelli, ciò è li Iracundi, a galla, qu ciò è li Accidiosi, sotto la belletta. Et per l'a sorte pone (come io credo) gli Inuidiosi et e' Sup nelle fosse tra la palude et la città di Dite. cosí viene a hauere assortiti in genere tutti a se e' peccati capitali, insino al quinto cerchio inclusi El quale quinto cerchio è distincto dal sexto s (come di sopra dicemo) da le mura di decta cit

Sexto cerchio. Heresiarchi. Pone dipoi in el sexto, che è uno cimitero di polture affocate lungo le mura della città di de tro, li Heresiarchi in epse sepolture; et in el se

Septimo cerchio. Violenti al proximo. Violenti a sé medesimi. timo, el quale lui diuide in tre circuitioni che chiama Gironi, pone in el primo, che è uno lago sangue bollente, e' uiolenti al proximo; nel seco do, che è un boscho di sterpi inchiuso da detto lag e' uiolenti a loro medesimi nella persona et nel roba; nel terzo, che è uno campo di rena sop alla quale piouano continuamente fiamme di fuoc

Violenti a Dio. Violenti a la Natura Violenti all'Arte. pone e' uiolenti a Dio, alla Natura, et all'arte. S

Octavo cerchio. i (dest) Malebolge. guita dipoi lo octauo cerchio, ciò è Malebolge, ch è una ualle tonda (come poco di sopra dicemo), l quale inchiude in sé dieci fossoni, che circundan l'uno l'altro di mano in mano, pendendo sempr uerso el mezo, che è a modo d'uno pozzo. Et i questa lui pone e' fraudolenti, assortendogli di foss in fossa et di basso in basso, secondo la grauità dell

Ruffiani, bolgia prima. colpe; onde nel primo et piú alto fossone sono post

da lui e' Ruffiani; in quello che segue e' Lusinghieri et Adulatori; nel terzo e' Simoniaci; nel quarto gli Indouinatori et Affacturatori, nel quinto e' Barattieri; nel sexto gli Hipochriti; nel septimo e' Ladri; nello octauo gli Ingannatori; nel nono gli Scismatichi, nel decimo, et ultimo, e' Falsatori di monete et gli Alchimisti. Dopo Malebolge pone in el pozzo e' Giganti apparire dal bellico in su, et per questi, secondo me (che non ho però piú giudicio che si bisogni) e' Superbi excessiui contro a Dio. Nel nono et ultimo cerchio, che comprende quattro [sperette], [1] che inchiugono in parte l'una l'altra, pone per ultimo quattro spetie di traditori. Nella prima et piú ampla, e' Traditori simili a Caino, che uccise el fratello, onde lui la chiama Caina; nella seconda e' traditori simili a Antenore troiano che tradí la patria, et da lui la chiama Anthenora. Nella terza e' traditori simili a Ptolemeo, che tradí Pompeo, o, come vuole alcuno altro, a Ptolemeo, che tradí Simone Machabeo suo suocero, et da questo o da quello la denomina Ptolomea. Nella quarta, et ultima, che inchiude immediate el centro, pone e traditori simili a Giuda, che tradí el suo Signore et Dio, et questa anchora, per la medesima similitudine, chiama Giudecca. Et cosí se tu raccogli bene, trouerrai che senza gli sciagurati che mai non fur uiui, et quelli del primo cerchio, ciò è del limbo, che le sono xxviij distinctioni o uero sorte di peccati, o vuoi tu piú tosto dire di peccatori distincti

Lusinghieri, seconda.
Simoniaci, terza.
Indouini, quarta.
Barattieri, quinta.
Hipochriti, sexta.
Ladri, septima.
Ingannatori, octaua.
Scismatici, nona.
Alchimisti, decima.
Pozo de Giganti, superbi excessiui contro a Dio.
Nono et ultimo cerchio. Caina.
Traditori.
Antenora.
Traditori.
Ptolemea.
Traditori.
Giudecca Traditori.

[1] il cod. leggeva forse *parte*, corr. dal B. in *sperette*.

et distribuiti, come tu hai potuto comprendere. *H*
Egli era molto necessario far una uolta questo
scorso, et uedere come lo auctore distingue et ass
tisce queste colpe et peccati per tôrre uia ogni c
fusione, che in el procedere fussi per questo
specto potuta accadere. Ma ritornando al sito,
io mi ricordo bene, tu dicesti di sopra che [que
uano][1] dello inferno era tanto profondo da la super
cie dello aggregato insino al centro uniuersale, do
tu di che elli si appuncta, quanto sarebbe el d
metro recto della sua sboccatura in su decta supe
ficie, et che tale diametro sarebbe tanto, quanto
Quanta sia la profondità di questo Inferno. [M. 3245 5/11]. semidiametro dello aggregato, el quale tu poco
poi dicesti essere miglia tremila dugento quarant
cinque et cinque undecimi. Io uorrei sapere da
onde tu caui che el semidiametro della terra, o a
gregato che tu uoglia dire, sia di questa profondit
perché a me pare sempre hauere inteso che quest
distantia sia piú presto arbitrabile che misurabile,
parlar cosí, di che pare che anche facci fede la diue
sità delle opinioni. Pure a noi basterebbe sapere
openione dello auctore, et vuolmi ricordare di h
uerne lecto a presso di lui non so che, ma non ti s
prei dire in che opera delle sue. Ricorditi tu che n
tracti in luogo alcuno? *An.* Tu mi fai pensare a un
cosa che io ti lasciai indietro, quando in principio
aduertiuo delle conditioni necessarie alla intelliger
tia del sito di questo suo inferno: et questa è lo ha
uere uedute tutte l'opere sue. *Hie.* Io ne credo ha

[1] il cod. leggeva *questa uanità*. La correz. è, al solito,
mano del B.

uere uedute buona parte et forse tutte, se e' non compose già qualche cosa che io non sappia. *An.* Quale sono quelle opere, di che tu hai notitia? *Hie.* Io ho non solo uedute, ma lecte la sua Commedia; più sonetti et canzone; uno libretto che lui compose essendo anchora molto giouane, et intitololo Vita nuoua, che sono (come tu sai) uersi et prosa; una operetta di quattordici canzone con uno scripto o uero commento, che lui chiama Conuiuio, sopra a tre di decte canzone. Ho uisto anchora in latino [la Monarchia],[1] più sue egloge ad diuerse persone, [certe epistole, el principio][2] della sua Cantica, o uero Commedia, in uersi heroici, [et][3] una certa allegoria sopra la Eneida di Virgilio [se sua opera è però].[4] Queste sono le cose che io ho uedute di sue. Egli è bene uero che io ho inteso che compose uno libretto de vulgari eloquentia, che si dice essere peruenuto alle mani di messer Rinaldo Gianfiglazzi; ma questo io non lo uidi mai. Dí' se tu hai ueduto, o sai che componessi altro. *An.* Io non so che componessi altro, et uegho che tu hai le cose sua benissimo alle mani: che n'ho piacere assai. Quello che tu cerchi di sapere, ciò è onde io tragha che el semidiametro dello aggregato sia miglia tremila dugento quarantacinque et cinque undecimi dico che io lo tagho da l'auctore medesimo, el quale tiene in più luoghi del suo Conuiuio, che lo ambito o uero cir-

[1] parole agg. dal B. nel margine.
[2] il cod. aveva: *et certe sue epistole et elprincipio.*
[3] agg. dal B.
[4] queste parole, che erano aggiunte nel margine dopo la par.: *Virgilio* e che il B. cancellò, furono da lui sostituite interlin. in luogo delle parole: *et la sua Monarchia*, cancellate.

Ambito de lo aggregato [m. 20400].

cunferenza, dello aggregato della acqua et della
ra giri migla uentimila quattrocento: et di que
opinione pare che sieno stati molti mathematici,

Andalò genouese.

ultimamente uno Andalò genouese, huomo in sir
cose molto exercitato et docto al pari di qualun
altro de nostri secoli, di cui el Boccaccio fu discep

Messer Giannozzo Manetti.

in Astrologia, secondo che scriue messer Gianno
Manetti nella sua vita; et pare che questo And
uogli sostenere questa sua opinione come cosa in
bitata. Ma a quello che noi andiamo cercando, e
è piú necessario che el uero, se el uero fussi al
menti, sapere come l'auctore lo credecte lui. *Hie.*
harei grande piacere di intendere (se tu lo sai) c
modo tenne questo Andalò a misurare una tale c
cunferentia, et come egli prucua questa sua opin

Modo da misurare lo ambito della Terra.

ne. *Ant.* Dicono che tenne questo modo, ciò è ch'e
misurò con lo astrolabio continuando quante mi
comprendeua sopra allo aggregato uno grado del c
lo, che si può misurare: et trouò che egli inch
deua miglia cinquanta sei et due terzi a puncto, c
multiplicate dipoi con trecento sexanta gradi che g
lo àmbito dello aggregato, fa quello numero che
dice delle migla ventimila quattrocento, che parte
dole di poi per tre et un septimo secondo la regc
che tu sai che si usa a uolere trouare el diamet
d' uno tondo, ne resulta semila quattrocento nouan
et dieci undecimi, che diuidendolo per metà resta t
mila dugento quarantacinque et cinque undecimi,
tanto diciamo essere el semidiametro dello aggreg
to, et consequentemente la profondità dello *infer*
dalla superficie di decto aggregato al centro uniu
sale doue e' s'appunta, come di sopra dicemo. *H*

Questo modo di Andalò pare legittimo modo, benché
di questo io ne uoglio lasciare el giudicio ad altri. Io
ho ben caro di hauere inteso che questa opinione che
a terra, o lo aggregato, giri migla ventimila quat-
trocento fussi opinione di Dante; et anche mi piace
che tu mi habbi ridocto a memoria el luogo oue lui
a referisce, et non uoglo hora ricerchare piú sottil-
mente s'ella è, o s'ella non è uera; perché (come tu
dicesti, et bene), a intendere quel che noi cerchiamo
ci basta saper l'opinion sua, anchora che la non fussi
uera. Et se con questa misura si assettano questi
membri dello inferno, che ogni cosa quadri apuncto
per ogni uerso, fia manifesto segno che lui la credessi
come e' la scripse. *An.* Tu di' la uerità. *Hie.* Co- *Octo distanz*
me fa egli poi da l'uno cerchio all'altro? Elle sono *ue cerchi.*
(se io ho bene notato) octo distantie, benché sieno
noue cerchi. Questo dico io, perché tu di' ch'el
quinto cerchio et el sexto sono a una medesima
parità. *An.* Tu hai inteso bene. Le prime sei di-
stantie, che comprendano insino al septimo cerchio,
sono a uno medesimo modo l'una che l'altra, cioè
la octaua parte del semidiametro dello aggregato, o
uuoi dire della profondità o altezza dello inferno,
che tanto porta l'uno quanto l'altro, come habbia-
mo già decto. *Hie.* La octaua parte del semidia- *[Quanto sia l'*
metro dello aggregato, se io so bene far la ragione, *di queste viti*
(et quando io non la sapessi fare, e' mi ricorda che *stanze. Miglia*
tu l'hai già decta), sono miglia quattrocento cin- *5/22].*[1]
que, et quindici uentiduesimi. Ma come fai tu poi
degli altri due cerchi che ui restano insino al fon-
do, et che uengono con loro interualli a occupare
l'altre due distantie, che restano? Io mi penso che

[1] questa nota marginale manca alla ediz. s. l. ed a.

ui sia qualche discrepantia, poi che tu separi q
ste due ultime distantie da le sei prime. *An.*
hai pensato bene, et è el uero che questi due
timi cerchi occupano co' loro interualli lo spa
delle due ultime distantie che restano, che è
glia ottocentoundici et quattro undecimi. Et
non apparissi cosa pel texto, onde si potessi tra
quanto sieno distanti questi due ultimi cerchi l'u
dall'altro, si potrebbe dire ragioneuolmente co
de gli altri precedenti, che hanno distantia in
loro: ciò è, che da l'uno a l'altro fussi l'octaua pa
del semidiametro dello aggregato, che sono (co
è decto) migla quattrocento cinque et quindici ue
tiduesimi. Ma apparendo, uerbi gratia, che d
septimo cerchio allo octauo sia piú che migla qua
trocento cinque et quindici uentiduesimi, *bisog*
dire che dall'octauo al nono sia quel meno, et co
e conuerso. Hora e' ci si scuopre, per inuestigation
di tale uerità, questo inditio: che circa all'ultim
della septima distantia nelle fosse di Malebolg
lo auctore pone che la penultima, ciò è la non
giri migla uentidue, che per la ragione della ci
cunferentia al diametro, uiene come tu intendi,
essere el suo diametro migla septe, et che l'ultim
ciò è la decima, giri migla undici, che uiene, pe
la medesima ragione, a essere el suo diametro mi
gla tre et mezo: et dice che questa ultima ha d
trauersa nella sua larghezza mezo miglo. Il per
ché, faccendo noi con questa ultima fossa, ch
gira migla undici, la ragione della penultima, ch
gira migla uentidua, trouerremo che la trauers
sua è miglia uno et tre quarti, che dando altret

anto di trauersa a ciascuna dell'altre octo maggiori, uerrà, se tu raccogli bene, ad hauere la rima et maggiore di tutte di diametro migla rentacinque, che uiene anche a essere el diamero di tutto el uano dello inferno in quello luogo, loue finisce la septima distantia et comincia lo ocauo cerchio. Con questo diametro di poi insino al centro si può fare el conto di quello che occhi per una a queste due ultime distanze, con e quali noi habbiamo a consumare el restante della rofondità dello Inferno, che sono (come è già decto) iiglia ottocento undici et quattro undecimi, et accendola questa ragione trouerremo che alla octa- *Distanza octaua et ultima [migla Lxxxj 9/22.]*
a et ultima distanza ne tocca miglia [octantuno et re ventiduesimi] [1], et tanto uiene a essere dallo octao cerchio al fine del nono, ciò è al centro. Et el estante, per insino alla detta somma, di miglia ottoento undici et quattro undecimi, uiene consequen- *Distanza septima [migla Dccxxx 5/22*
emente a tocchare alla septima distanza, che son iigla settecento trenta et cinque ventiduesimi; et anto uerrà a esser dal septimo cerchio all'octauo: t cosí se tu raccogli bene, trouerrai essersi consumao, con queste octo distanze et noue cerchi, tutto el emidiametro dello aggregato insino al centro. *Hie.* Praesupponendo che tu dica la uerità, ogni cosa torierebbe appuncto. Io intendo bene da me che haendo la penultima fossa di diametro miglia septe, ome ella ha, et la ultima miglia tre et mezo, che di ecessità uolendo empiere tutto el diametro d'epsa

[1] il cod. leggeva: *Lxxxx apuncto.* La correz. è di mano el B.

penultima, bisogna che la sua trauersa sia mig
uno et tre quarti; et uegho anche da me, che c
cesso che l'altre octo habbino la medesima traue
che questa penultima, ciò è miglia uno et tre qu
ti per una, che di necessità el diametro de
più alta et maggiore, sia migla trentacinque.
io non uegho già come seguiti, o donde tu trag
che le altre octo sopra la penultima habbino
medesima trauersa, come tu presupponi, di mi
uno et tre quarti, con ciò sia che paia molto uer
mile che, come le due ultime sono in elle loro t
uerse differenti, perché l'una n'ha (come d
l'auctore medesimo), mezo miglo, et l'altra mi
uno et tre quarti, cosí anchora le altre octo sieno d
ferenti infra sé, et da queste due ultime. Egl
bene uero che non ponendo lo auctore infra que
octo differentia alcuna apparente, che pare da p
summere che e' uogla che tu intenda che le traue
loro sieno d'una medesima quantità con quella de
penultima, di che lui dà regola a trouarla, ciò
miglia uno et tre quarti. Che se non fussi co
certo e' l'harebbe decto, o almeno accennato
qualche modo, come e' fa di queste due ultim
acciò che per loro s'intendino anchora le alt
Par'egli cosí a te? *Anto.* E' non è dubbio alcu
che s'elli hauessi uoluto che s'intendessi altrime
e' n'harebbe dato qualche inditio. E' non era
gegno quello che li manchassi modi a demostr
la sua intentione, la quale lui non occulta mai
modo che non uoglia che la s'intenda da chi
diligentia la ricerca. *Hie.* Io pensauo s'ella si
tessi piglare in uno altro modo, perché ponendo

che la ultima fossa giri migla undici, et la penultima migla uentidue, forse che per questo uolse che s'intendessi che l'altra girassi migla quarantaquattro, et la quarta migla octantocto, et cosí procedendo con la medesima proportione dupla, si andassi multiplicando insino alla prima et maggiore fossa. Ma ad questo mi dà noia che noi faremo una circuitione di parecchi miglaia di migla innanzi che noi arriuassimo al fine. *An.* Se tu uolessi andare drieto a proportione, tu la potresti anche piglare per uno altro uerso, che ti condurrebbe in uno inconueniente molto maggiore; et questo è che hauendo l'ultima et minore fossa di trauersa mezo miglo, et quella che inchiude questa migla uno et tre quarti, tu andassi sempre di fossa in fossa con la medesima proportione, multiplicando le loro trauerse. In fine, pigliala per che uerso tu uuoi, che qui ti bisogna capitare: perché cosí è la uerità. *Hie.* Io me ne accordo, perché in uerità, hauendo tanti riscontri, la mia sarebbe una proteruia non piccola a impugnare, sanza altro fondamento, questa tua opinione. Diremo adunque che da la ultima et minore fossa in fuori, che l'auctore medesimo dice hauere mezo miglo di trauersa, tutte le altre ne habino miglia uno et tre quarti, et che el diametro della prima et maggiore sia migla trentacinque, che cosí seguita di necessità. In uero io credo che non possa essere altrimenti. *An.* Egli è senza alcun dubio cosí, et in fine, distribuendo tutti gli altri spatii per ogni uerso, tu uedrai quanto questo quadrerrà bene insieme con tutti gli altri, et stupirai dello ingegno admirabile dello auctore, et

di questa sua inuentione, quanto al tutto et qua
a ogni minima sua parte. *Hie.* Prima che
usciamo di queste fosse, anchora che la stanza
sia molto piaceuole, io uorrei che tu mi dicessi
che fondamento tu concludi ch'el diametro di que
octauo cerchio, et di tutto [el uano] [1] dello Infe
in questo luogo sia migla trentacinque et non p
perché, dato che la prima et magiore fossa ha
tanto di diametro, di questo non seguita però que
che tu vuoi inferire, perché la ualle potrebbe p
con la sua larghezza extendersi iui più che no
lo àmbito di questa prima et maggiore fossa. *A*
Egli è el uero. Ma lo auctore medesimo chiari
questa cosa in el decimo septimo canto, doue
dice che Gerione gli pose appiè della roccha stagl
in su l'argine della maggiore fossa, che non ueni
a esserui piú spatio. E' uersi suonano cosi. *Co*
ci pose al fondo Gerione A piè a piè della staglat
roccha, Et discarcate le nostre persone, Si dilegu
come da corda coccha. Hie. Intendo hora el fo
damento tuo, et piacemi. Ma e' mi resta anchora
sciorre un altro nodo, et poi usciremo di queste fosse
Tu hai decto di sopra che dalla altezza di questo dia
metro della maggiore fossa di Malebolge, el qual n
diciamo essere migla trentacinque al centro, son
migla [ottantuno et tre uentiduesimi][2] et io credo ch
tu dica la uerità, perché so che ci è la ragione, et ch
si può sapere, et credo che tu non ti sia ingannat
in questo. Pure, quando e' non ti fussi tedio, uedre
uolentieri el modo che tu tieni per non hauere pe

[1] correz. di mano del B. Il cod. leggeva : *la uanità.*
[2] correz. di mano del B. Il cod. leggeva *octantacinque apuncto*

ora a affaticare lo ingegno in quello che io posso
auere da te commodamente. *An.* [La ragione ci è,
t puossi demonstrare assai facilemete, come tu
edrai quando noi tractereno del modo che lo auc-
hore tenne circa alle misure delle larghezze, o
iero trauerse de' cerchi ne' loro pauimenti, che so
he uoi non uorrete che si lasci indietro questa
arte. *Hie.* Anzi è delle prime cose che noi hab-
biamo in intenzione, et poi che tu ce la hai redocta
ad memoria, io penso che sarà forse bene, hauen-
do discorso questo inferno dalla superficie] [1] dello
agregato insino al centro, et dal centro insino alla
superficie, che noi lo [attrauersiamo] [2] una uolta di
cerchio in cerchio, misurando la larghezza de' loro
pauimenti, se cosí [pare] [3] a te. *An.* Io sono qui per
satisfare al desiderio uostro in quello che io sappia
et possa. *Hie.* Con quanta larghezza adunque gira
ciascuno di questi cerchi per sé, intorno [a questo
uano] [4] dello inferno? Sono ellino tutti d'una me-
desima larghezza per trauerso in e' loro pauimenti? *Quanta sia la l*
ghezza de' cerch
e' loro pauiment
An. No; ma differenti assai. Et faccendosi dal pri- *Primo cerch*
mo et piú alto, che è el limbo, dico che questo gira *[migla Lxxxvij*[5]
intorno in sul piano suo con una larghezza di mi-
gla [octanta septe] [5] et mezo aequalmente per tutto.

[1] di mano del B. le parole chiuse in parentesi, che nel cod erano state lasciate in bianco, e alle quali seguivano queste, che poi furono cancellate: *Hier. Tu mhai tolto fatica, et ogni cosa quadra bene. Noi possiamo uscire diqueste fosse di Malebolge a tua posta. Che ci resta hora da inuestigare? E sare' forse bene, poi che noi habiamo discorso questo inferno dalla superficie*

[2] il cod. aveva: *attrauersassimo.*

[3] il cod. aveva: *paressi.*

[4] il cod. aveva: *a questa uanità.*

[5] il cod. aveva: *xxxvij.*

Et ha, come etiam hanno tutti gli altri, dallo l
piú strecto, la grotta che ua giú a perpendic
Secondo cerchio [migla Lxxv]. insino allo altro cerchio. El secondo gira con
Terzo cerchio [m.a Lxij 1/2]. larghezza di migla settantacinque. El terzo
Quarto cerchio [m.a L.a] una di migla sessantadua et mezo. El quarto
Quinto cerchio [m.a Lxxv]. una di migla cinquanta. El quinto con una di
gla settantacinque, ché la metà, ciò è migla tr
tasepte et mezo ne occupa la larghezza della palu
che è in quello luogho, et l'altra metà le fosse di f
Sexto cerchio [m.a xxxvij 1/2]. ra dalla città. El sexto gira intorno per tutto
una larghezza [pur][1] di miglia trentasette et mezo
Septimo cerchio [m.a Lxxv]. septimo con una di miglia settantacinque, et que
include tre gironi d'una medesima grandezza,
ne uiene a tocchare a ciascuno girone miglia ver
Ottauo cerchio [m.a xvi 1/2]. cinque. L'octauo, che è quello di Malebolge, g
intorno per tutto con una larghezza di migla sed
et mezo; imperò che questo cerchio di Malebolge
come noi habiamo decto di sopra, una ualle ton
che inchiude in sé dieci fossoni, che cingono l'u
l'altro a uno pendío che si extende insino al poz
de' Giganti, el quale pozzo ha di diametro in ella s
sboccatura alle sponde migla due, che tractole
miglia trentacinque che noi di sopra concluder
hauere di diametro tutto questo cerchio di Malebol
in ella sua piú alta fossa, restano migla trentat
che diuidendole per metà rimangono migla sed
Nono cerchio. [b.a IIII.a]. et mezo. Et con tanta larghezza uiene (come
Diametro delle quattro speretta della ghiaccia [migla uno et un terzo i (dest) *b.a quattromila].* decto) a girare intorno per tutto questo octauo c
chio. El nono et ultimo, che si può piú tosto di
punoto che cerchio, è el fondo del pozzo, et occu
quasi el diametro delle quattro sperette della ghi
cia, che è braccia quattromila, ciò è migla uno

[1] manca al cod. e alla 1.a ediz.

un terzo],[1] pur[2] meno qualche poco che si può male rbitrare, ma non porta. Porrai mente el disegno. t alle braccia dumila dentro alle dette quattro spe-ette, è el centro uniuersale, come per el medesimo isegno si uede, che è il termino tra lo emisperio di Ierusalem et del monte del Purgatorio. *Hie.* On-e caui tu queste larghezze cosí appunto, cerchio er cerchio? *Anto.* Se io te lo uolessi dire in questo uogo, dubito che non ti mettessi in qualche con-usione. Praesupponi per hora che quello che io ti ico sia cosí, et tieni alle mani, et uedrai che in-anzi che tu parta da me, ogni cosa ti fia piana. Se i resta altro fuori di questo, dillo. *Hie.* E' mi re-tano anchora piú cose. Ma io dubito che se io 'affatico piú, di non excedere di troppo e' termini ella debita modestia. *Anto.* Non ti tenga rispecto lcuno, perché io fo questa cosa con piacere, et naxime teco. *Hie.* Io intenderei dunque uolen-ieri da te la grandezza de' Giganti, di Lucifero t delle sperette della ghiaccia, se altro ti resta a lire oltre a quel che tu hai decto poco innanzi di lecte sperette. Io mi penso che tu non sia stato nanco diligente in ritrouare le misure di queste tre ose (se trouare si possono) che tu sia stato in elle ltre. *An.* Tu uorrai anche poi intendere qualche ltra cosa del pozzo et della tomba di Lucifero. *Hie.* Cotesto non uuole manchare per modo alcuno, t poi che tu me l'hai ricordato, io intenderò uolen-ieri, se ti resta a dir cosa alcuna pertinente alla onditione del pozzo, oltre a quelle che tu hai già

[1] il cod. leggeva: ¾.
[2] il cod. e la 1ª ediz., erroneam., *pur è meno.*

decte. *Ant.* Quali sono quelle che io ho *decte?* Tu hai decto che gli ha di diametro in ella maggiore larghezza migla due, et che *gli è profo* migla [octantuno et tre uentiduesimi], [1] et ch uno certo termine in giú e' lascia e' suoi perpe coli, et allarghasi contro a la ragione de *gli a* pozzi che si murano col piombo, et anche a gnasti qualche ragione di questo suo allargha *An.* Cosí è la uerità. Ma doue intendi tu ch pigli la misura della sua larghezza, la *quale io di*

Doue è misurato el diametro del pozzo et delle fosse di Malebolge.

essere migla due? *Hie.* Io intendo che tu la pi et misuri a quella altezza della maggiore *fossa*, c è al diametro del piú alto argine. Perché tu d che la ualle s'abassa nel mezo, et le ualle so ch si misurano a questo modo, altrimenti el terren crescerebbe assai nel misurare in apparenza, et i facto poi non vi sarebbe. Et a questa *medesi* ma altezza credo tu misuri anchora la trauersa d tutte le fosse. *An.* Tu credi bene, et *quanto a* pozzo pare a me che si possa dire poco altro. E se tu mi ricercassi insino a che termine e' *seruа* calando al centro e' suoi perpendicoli, ti direi che io credo che lo facci insino a quello luogo, doue e' trouerrebbe la superficie della quarta speretta, s'ella girassi salda per tutto dallo emisperio di qua. Et quiui credo ch'e' si cominci a allargare *secon*do lo àmbito et el sexto che farebbe detta spera. Et cosí proceda insino circa el suo mezo, per *modo* ch'e' uiene (come poco innanzi dicemo) a abbrac-

[1] il cod. leggeva: *miglia octantacinque ;* e la corr. è nel margine.

are quasi tutto el diametro delle quattro sperette, quali, sendo in quello luogo, ciò è da la parte dello misperio nostro schericate (a dirla cosi), quasi che er insino al mezo, excepta l'ultima, uengono a fare fondo del pozo, el qual rimane ad modo di una alletta tanto ampla che aggiuntaui una grande apri-ra di uerso el monte del purgatorio, si fa uno spa-o et una tomba proportionata alla grandezza di ucifero, secondo che noi disopra dicemo. *Hie.* *Tomba di Lucifero.*
ueste sperette come stanno elleno apunto? *An.*
o auctore (per quanto paia a me) si imagina che ucifero sia circundato per trauerso da una spe- *Come sieno situate le quattro sperette della ghiaccia.*
etta tonda di ghiaccio, che gli aggiunga et lo fasci nsino a mezo el pecto dal canto di qua, et altret-anto uerso le gambe dal canto di là, tutta intera t sanza alcuno mancamento fuori della persona di ucifero: et è quella che lui denomina Giudec- *Giudecca.*
a, la quale è, secondo questa sua imaginatione, in-hiusa da un'altra che lui chiama Ptolemea, et que- *Ptolemea.*
ta da una terza decta Anthenora, et questa da *Anthenora.*
n'altra detta Caina. Et perché se queste tre ul- *Caina.*
ime sperette girassino salde per tutto, oltre a che e coprirebbono la persona di Lucifero, elle sareb-bono anche impedimento a potersi hauere notitia di quelli luoghi, però lo auctore si imagina che queste tre maggiori sieno cosi taglate dallo emi-sperio di qua, che le faccino come poco innanzi di-ciauamo ad modo d'una ualletta intorno alla prima et minore, ciò è alla Giudecca et a Lucifero, et cosi uengono apparire tutte mediante questa ta-glatura et mancamento; et che elle sieno speriche si presumme per rispecto d'epsa Giudecca, che è

(come noi diciamo) di sopra tutta intera, et anche pare che l'auctore medesimo lo dimonstri nella uscita che fa sopra epsa Giudecca nello altro emisperio. *Hie.* Io ti dirò la uerità: queste cose s'intenderebbono meglio in disegno. *An.* Egli è cosí. Ma non hauendo disegnato altro insino a qui, et essendo questo luogo l'ultimo d'Inferno, è bene che noi non interrompiamo l'ordine nostro con disegni. In fine si potrà farlo piú commodamente, che a fare s'ha a ogni modo. *Hie.* Che ci resta adunque a uedere? La grandezza delle sperette et quella de' Giganti. *An.* Egli è uero che e' parrebbe che l'ordine uolessi, poi che noi siamo nelle sperette, che si terminassi in questo luogo prima quelle, et poi ritornassimo a' Giganti et a Lucifero. Ma queste tre cose sono cosí colligate insieme quanto alle misure loro, che le non si possono diuidere, et la notitia dell'una pende da l'altra per tale modo ch'io giudico che sia meglo cominciarsi a' Giganti, come da termino piú facile a sciorre questo nodo. *Hie.* Tu intendi questa cosa meglio di noi. Comincia pure donde tu giudichi che sia piú a proposito a facilitare et aprire questa uerità, ché noi siamo per approuare ogni termino et modo che tu piglerai. *An.* Cominciamoci adunque a' Giganti, benchè io non so com'io mi sarò inteso. Perché questa cosa non ha in sé poca difficultà, et con fatica grandissima si trahe dalle parole dello auctore, pensa poi che hauerla a referire bisognerebbe altro ingegno et altra facundia che non è in me. Vedi lui medesimo, hauendo a trattare queste cose, quello che dice: et era l'huomo che gli era, et haueuale tutte in

lla mente sua come cose fabricate et concepte da
é. *Hie.* Che dice? Monstrau'elli difficultà? *An.* Leg-
i el principio del trigesimo secondo canto, doue e'
racta di questa materia, et uedralo a puncto. *Hie.*
o ti 'ntendo. *S'io hauessi le rime et aspre et chiocce*
Come si conuerrebbe al tristo buco Sopra 'l qual pon-
an tutte l'altre rocce, Io premerrei di mio concepto
l suco Piú pienamente: ma perché non l'habbo, Non
enza tèma a dicer mi conduco. Se tu hai tratte
queste cose dalla opera sua, e' bisogna che l'habbi
decte, et hauendole decte lui et expresse con pa-
role ristrecte et obligate alle rime et alle altre re-
gole del uerso, non le potrai tu dire con parole
sciolte et libere da ogni legge? Non ti dia noia la
lunghezza, pure che tu exprima quello che tu hai
conceputo. *An.* Col nome di Dio, faremo el meglio
che noi potremo. Benché io so che non mi fia poca
briga a darmiui a intendere, perché io non ho
lo ingegno né la doctrina di questo poeta. Nel tri-
gesimo quarto canto adunque dello Inferno, pa-
lando di Lucifero, lui dice queste parole: *Lo Im-*
peradore del doloroso regno Da mezo el pecto usci
fuori della ghiaccia; Et piú con un Gigante io mi
conuegno, Ch'e' Giganti non fan con le sue brac-
cia. Pensa hora mai quanto esser de' quel tutto
Ch'a cosí facta parte si confaccia. Per el mezzo
de' quali uersi si può coniecturare la grandezza
de' Giganti, di Lucifero et delle sperette, che
quello che noi cerchiamo al presente; et a uolere
inuestigare mediante i preallegati uersi questa ue-
rità, ci bisogna intendere prima la grandezza d'uno
huomo commune, et dipoi quella d'uno Gigante pu-

re commune, per uedere che conuenientia egli
bino insieme. Scriuesi per chi narra la uita
auctore che e' fu di communale statura; et la
tura communale de l'huomo generalmente s
glia braccia tre, che ne sono de' maggiori et
che de' minori. Ma ad uolere hora uedere qu
sia la statura communale d'uno Gigante, con
l'huomo pure communale s'ha a comparare, ci
sogna prima notare quello che lui dice di N
broth, che è el primo de' Giganti che lui truoua
sponda del pozzo. Ciò è *La faccia sua mi pa*
lunga et grossa Come la Pina di san Piero a Ro
Et a [sua] [1] *proportione eran l'altre ossa*, idest tu
le altre sue membra. Bisognaci dunque sap
quanto questa pina sia alta, che lo sapremo. D
oltre ad questo che decti Giganti si uedeuono
bellico in su, et soggiugne el bellico essere nel m
zo dell'huomo; di che segue che se ne uedessi
metà. Et anchora di questo medesimo afferma c
dal bellico insino alla affibbiatura del mantello *T*
Frison s'hauerien dato mal uanto di aggiugner
Conciò sia che ne uedessi *trenta gran palmi,* on
non sapiendo noi la misura d'uno frisono quan
ella si sia, et non terminando lui appuncto la misu
de' palmi, atterrenci alla pina; della quale e' d
ce: *Et a sua proportione eran l'altre ossa*, ciò
l'altre membra, come è decto. Imperò che dell
alle, di che l'auctore fa mentione parlando di An
theo, del quale lui dice *che ben cinque alle Sanz*
la testa uscia fuori della grotta, e' non specifica d

[1] le ediz. e il cod. hanno: *suo.*

quale e' s' intenda, et come noi sappiamo l'alle sono diuerse secondo la diuersità de' paesi, doue elle si usano. Sí che queste tre misure de' frisoni de' palmi et delle alle noi le lascieremo come incerte, et pigleremo quella della pina,[1] per piú sicura, et con la quale procedendo, noi possiamo manco errare. Praesupponendo hora (come è detto) che uno huomo commune sia braccia tre, tu hai a intendere che questo tale huomo [è generalmente alto tutto otto teste et qualche cosa piú. Et dico generalmente, perché secondo e' pictori et gli scultori lo huomo bene proportionato debba essere alto tutto noue teste, ma perché tali huomini cosí proportionati sono molto rari, et noi in questo dobbiamo (secondo che a me pare) procedere con quella misura che è commune a' piú, praesuponemo per hora che questo tale huomo sia (come è detto) alto tutto octo teste et qualche cosa piú. La pina di Roma, che ne ho notitia, è alta braccia cinque et mezo, et la testa del gigante Nembroth era (secondo che parue allo auctore) grande et grossa quanto la pina: adunque questo tale Gigante sarà, secondo questa proportione, octo uolte tanto alto quanto è la decta pina et qualche cosa piú. Et noi diciamo che la pina è alta braccia cinque et mezo, et cinque et mezo uia octo fa quarantaquattro. Fia adunque questo Gigante alto braccia quarantaquattro et quello tanto piú che facessi quello che noi diciamo sopra auanzare lo huomo communemente a octo te-

[1] il cod. ha, dopo la par. *pina*, le par. *come è decto*, cancellate.

ste; el quale tanto piú noi arbitrerremo poi in
per non rompere per hora e' numeri et aggiug
difficultà ad difficultà].[1] Veduto questo, ci biso
uedere quante uolte questo tale Gigante, che no
glamo per commune et che noi diciamo essere b
cia quarantaquattro etc., comprenderebbe l'hu
commune, che è braccia tre, et trouato che lo c
prenderebbe quattordici uolte et due terzi, [è
cessario][2] anchora andare piú oltre a uolere ritrou
Modo a trouare la grandezza di Lucifero. la grandezza di Lucifero; et questo è uedere
braccio che parte e' sia di tutto l'huomo, quanto a
sua lunghezza. Et io che n'ho facto pruoua truc
che gli è a puncto la terza parte, piglando pel br
cio quello che proprio in ello huomo si dice br
cio, che è da quello luogho oue elli esce da
spalla insino alla ghangheratura della mano. Hab
mo adunque insino a qui l'huomo commune esse
braccia tre, el Gigante, pure commune, braccia qu
rantaquattro, et qualche cosa piú. La proportio

[1] tutto questo passo è aggiunto nei margini. Il cod legg
va: *secondo che tenghono li imaginarij et epictori sia genera
mente alto tutto octo teste: et che egli è facile cosa a farne exp
rientia: et a me che ne ho facta pare anchora cosí. Lapina
Roma, che ne ho certa notitia, è braccia cinque et ½, qualc
pochetto piú et la testa del gigante Nembroth era, secondo c
parue allo Auctore, grande et grossa quanto decta pina. Adunq
questo tale gigante sarà, secondo questa proportione, octo vol
tanto alto quanto è la decta pina, et qualche cosa piú: et noi d
ciamo che la pina è alta braccia cinque et ½ giusta, et 5 ½ vi
octo fa quarantaquattro: fia adunque questo gigante alto brac
cia quarantaquattro et quel tanto piú che facessi quel che no
diciamo soprauanzare lo huomo communemente alle octo teste e all
braccia 5 ½ della pina, el quale tanto piú arbiterremo po
infine per non rompere e' numeri et agiugnere dificultà adifi
cultà.*

[2] il cod. leggeva: *ci bisogna.*

del'huomo commune al Gigante, tale quale ha tre
a quaranta quattro et c., che uiene a essere maggiore
el Gigante che l'huomo quattordici uolte et due
terzi in circa, et habbiamo che 'l braccio del'huomo
commune è la terza parte della sua longitudine. Di
questo seguita che dicendo lo auctore di Lucifero: *Et piú con un Gigante io mi conuegno, Ch'e' Giganti non fan con le sue braccia*, che quella proportione, che ha l'huomo communale a uno Gigante pure communale, quella medesima, et anchora quale che cosa mancho, rispecto a quelle parole dello auctore *Et piú con un Gigante io mi conuegno*, habbino e' Giganti alle braccia di Lucifero. Ma el Gigante è quattordici uolte et due terzi piú, che non è l'huomo adunque uno braccio di Lucifero sarà quattordici uolte et due terzi piú che non è uno Gigante; et noi diciamo che el Gigante è braccia. xliiij., et xliiij-quattordici et due terzi fa secento quarantacinque uno terzo. Adunque uno braccio di Lucifero braccia DCXLV. et un terzo, et el braccio è la terza parte dell'huomo (come è decto) et tre ue secento quarantacinque et uno terzo, fa millenouecento trentasei. Fia adunque l'altezza di Lucifero braccia mille nouecento trentasei, et quel [tanto][1] piú che facessi [quella][2] che noi diciamo essere generalmente piú lo huomo commune che octo teste, col quale poco piú io arbitro che l'auctore uolessi aggiugnere [a braccia dumila, onde forse notantemente dixe *Et piú con un Gigante io mi conuegno;* volendo (come io credo) per questo numero binario mysticamente denotare

[1] il cod. leggeva *poco*. La par. *tanto* è di mano del R.
[2] il cod. leggeva *quella speciale cosa*.

la peruersità dello affecto disordinato
fero, essendo lui stato el primo a par
prima et somma unità, come el nume
el primo numero che si parte dalla un
le. Concludendo adunque che lo huomo
sia braccia tre, el Gigante braccia quar
et qualche cosa piú per la ragione già d
cifero braccia dumila, resta a uedere d
mente la grandeza delle quattro spere

Modo a trouare la grandezza delle quattro sperette.

sia adunque che la ultima et minore sp
ghiaccia, cio è la Giudecca, cosí cinga
cifero che si uegha della sua persona sol
el pecto in su, et che da mezo el pecto
quarta parte del'huomo, seguita che que
pare fuori di questa speretta di Lucifero
di sopra sia la quarta sua parte; et con
questa speretta sia tonda a puncto et ha
tro suo nel mezo di Lucifero, et che 'l m
cifero sia nel centro uniuersale, seguita
tanto resti di Lucifero fuori di decta sper
le gambe, da la parte di sotto dello altr
rio, quanto ne resta disopra uerso la test
quarta parte. Et noi habbiamo già con
Lucifero sia alto braccia dumila; adunque,
della sua alteza fuori de decta speretta
parte di sopra, che uiene a essere braccia
cento, et la quarta parte disotto, che sono

[1] parole scritte nel margine, di mano del B.;
leggevano queste parole, che furono cancellate:
dumila, per fare numero perfecto et notabile. Et
dixe notantemente: " *Et piú con uno Gigante io mi*
concludendo adunque che l'huomo commune

e, uerrà a rimanere di Lucifero dentro a decta peretta l'altra metà, che sono braccia mille, et anto consequentemente uerrà hauere di diametro uesta ultima et minore speretta denominata Giu- lecca. Hora, non dando lo Auctore altra notitia, er la quale noi possiamo comprendere la grandezza t grossezza delle altre tre maggiori, mi pare che uoi possiamo ragioneuolmente concludere che la grossezza di ciascuna dalla sua superficie alla su- perficie di quella che la inchiude, sia della mede- sima qualità che la grosseza della minore, ciò è braccia cinquecento, che tanto uiene essere decta minore dal suo centro alla circunferenza, hauendo di diametro braccia mille, come è già decto. Et a questo modo la seconda aggiugnerebbe a puncto alla altezza di Lucifero, quando da quella parte dello emisperio nostro ella fussi intera, che è (come noi habiamo già decto) braccia dumila; la terza sopra questa ne farebbe cinquecento, (hai mille cinque- cento); et la quarta sopra la terza cinquecento altre (hai dumila). Sarebbe adunque, piglandola cosí, el diametro di questa quarta et maggiore, che inchiude le altre tre, et che'l Poeta chiama Caina, braccia quattromila, quando ella girassi salda per tutto, co- me fa la minore. Et dico piglandola cosí, perché non hauendo (come io dixi poco fa) altro inditio dallo auctore, ho preso questo modo per piú uerisimile et piú (secondo che pare a me) consono alla uerità. Pure quando altrimenti paressi a te, o a qualche altro praticho in questa cosa, io sono per cedere sem- pre, come quello che cercho, non di sostenere la mia opinione, ma di trouare la uerità. *Hie.* E' mi pare

Diametro della ultima et minore speretta, cioè della Giudecca.

Diametro della penultima speretta.

Diametro della antepenultima.

Diametro della prima et maggiore.

che tu habbi maturamente examinato tutto, e
do che tu habbi dato in brocco, et che si poss
dire altrimenti, uolendo procedere con qualch
damento. *An.* Habiamo adunque tutto quell
noi cerchauamo circa a queste misure, ciò è la
dezza de' Giganti, de' quali noi diciamo, piglar
misura d'uno commune, che sia braccia 44 et
che cosa piú; la grandezza di Lucifero, che la fa
mo braccia dumila; el diametro della minore sp
ta, che la ragioniamo braccia mille; quello dell
seconda, che noi diciamo che girando per tutt
tera aggiugnerebbe alla altezza di Lucifero, ch
facciamo braccia dumila. Quello della terza,
essendo anchora lei intera per tutto sarebbe b
cia tremila, et quello ultimamente della qua
che secondo la medesima consideratione uerre
a essere braccia quattromila, quando anchora
fussi solida et intera per tutto. Questo è qua
io credo che ci restassi a dire di queste spere
di Lucifero et de' Giganti. Ma queste sperette
le intenderai meglo quando tu harai visto el d
gno. *Hie.* E' me le pare intendere assai bene;
se mancha cosa alcuna, el disegno douerrà suppli
Io pensauo hora se fussi forse bene riscorrere un'
tra uolta questo camino, incominciandosi di fu
alla selua; perché questo farà due effecti buon
uno, che noi riscontrerreno le cose cosí fresche,
uedreno se noi le habiamo prese bene, l'altr
che noi ce ne fareno piú habito. *An.* Io sono p
rato a replicare et tutto et parte quante uolte
uiene bene, pure che ne seguiti quello effecto ch
noi desideriamo, ciò è che questa cosa che io r

III^a descriptione del sito dello inferno et del cammino de lo Auctore. Selua, et ce.

ıo persuasa per uera non si perda, et che ella uenga ıualche uolta a luce, poi che l'è stata tanto tempo ccculta. *Hie.* Noi siamo hora mai in luogo che io redo che Dio ci darà gratia che noi potreno adem- iere questo nostro desiderio. Seguita pure et in- ominciati alla selua, come è decto. *Anto.* Auisan- ioti che gl'era necessario reiterare una uolta que- to cammino, et maxime dalla calle del suo primo erohio per insino a tutto el resto dello inferno. Cominciando adunque (poi che cosí pare anchora a e) da la selua, dico che questa selua doue l'auctore finge essersi smarrito, è, o uero, che s'imagina che la sia tra monte Myseno et Cuma in su la marina in quello di Napoli in Terra di Lauoro, o uero in Cam- pagna, et di Napoli uerso la parte di ponente, et è, o uoglamo dire che la finge essere, in una costa che la sua piú alta parte è da lo lato di leuante aequinoctiale, et scende uerso ponente. Et per que- sta errando l'auctore scendeua anchora lui come lei, hauendo gli occhi sempre uerso ponente. Questa co- sta, o uuoi tu dire ualle, termina a Cuma, oue dalla parte di ponente, al dirimpetto a decta costa, comin- cia uno monte bellissimo, le spalli del quale dice l'auctore hauere uedute la mattina in su el leuare del sole uestite de' suoi raggi. Sopra a questo monte sa- lendo el Poeta fu in el suo principio al cominciar dell'erta impedito dalle tre fiere Lonza, Leone, et Lupa, dalle quali sospinto in ella ualle, fu soccorso dal'ombra di Vergilio, al quale raccomandandosi udí per risposta queste parole, *ad te conuien tenere altro uiaggio*, etc. Et cosí lo uolse[1] a mano sinistra et

[1] qui il cod. ha la par. *insino*, cancellata.

misselo su per uno monte alto, come lui dice siluestro, su pel quale andando haueuano ser el uiso uolto uerso mezo dì; et appresso alla *Porta dello Inferno.* mità di questo monte trouorono la porta[1] sopra quale erano scripte di colore obscuro quelle par *Per me si ua nella Città dolente*, etc. El camm loro entrati drento alla porta fu per una scesa pente et sempre uerso mezo dì per insino al fiu *Fiume di Acheronte.* di Acheronte, et questo passato lo auctore non piendo come si ritrouò in su l'altra riua di là *Proda di abysso.* fiume, oue è la proda della ualle di abisso d rosa, et in questo luogho trouorono la calle *Calle del primo cerchio.* primo cerchio, la quale calle partendo una li da leuante che passassi sopra Hierusalem per nente, et una che si partissi da tramontana et p sassi sopra Cuma uerso mezo dì sarebbe apunto a p pendicolo sotto la trauersa o uero croce che far bono decte due linee. La quale trauersa, o uuoi dire croce, risponderebbe in su la superficie de aggregato discosto dal uero ponente, secondo Pto meo, gradi [trentanoue][3] et uno sexto, et dallo aeq *Quanto sia discosto da Cuma uerso mezo dì la calle del primo cerchio.* noctiale gradi trentuno et due terzi, et da Cuma p diritto, andando uerso mezo dì migla quattrocen sexanta; et questo luogho uiene a essere nel n stro mare Mediteraneo tra la isola di Sicilia et Barberia. Entrati nella calle del primo cerchi la quale guarda ad leuante, e' si uoltorono a man dextra per piglare el loro uiaggio. In el quale lo uiaggio tu hai a considerare due moti, uno circu

[1] qui, nel cod., sono cancellate le parole *per la quale egi no*, ed altre, che non si leggono.
[3] il disegno manca nelle edizz.
[3] il cod. par leggesse: *trentanoue*, corr. poi in *trentauno*.

are, et questo è sempre a mano dextra, per insino tutto el septimo cerchio; l'altro al centro, et questo, come tu intendi, uiene consequentemente a essere a mano sinistra. Et perché fra questo primo cerchio et il septimo inclusiue sono comprese dieci circuitioni, per le quali discorrendo l'auctore et dell'una in ella altra calando e' mostra di hauere una uolta circundato tutto el uano di questo Inferno, pare cosa molto ragioneuole che distribuissi questo suo cammino per æquali portioni, ciò è che cercassi di ciascuna d'esse dieci circuitioni la decima parte, uolendo procedere ordinatamente, come e' fa in tutte le sue cose. Entrati adunque in epsa calle del primo cerchio, cioè del limbo (che cosí lo chiama anchora lui), et uolti, come è decto, in su la mano dextra, cominciorono a camminare, et cosí seguitando secondo l'ordine praedecto insino alla decima sua parte, che anche pareua che douessi bastare per la notitia del tutto, scesono dipoi in el secondo cerchio de' carnali, et da quello in el terzo de' Golosi, et dal terzo in el quarto de' Prodighi, et delli Auari, pigliando pure di ciascuno di questi tre cerchi la decima parte per la notitia del tutto. Calati poi in el quinto lo trouorono distincto in due circuitioni, ciò è nella palude Styge deputata alli iracundi et alli accidiosi, et ne' fossi che circundano la Città di Dite; doue, secundo che io credo, sono puniti li inuidiosi et e' superbi; et di ciascuna di queste due circuitioni, ciò è della Palude et de' fossi praedecti strisciato altrettanto spatio come di sopra, egli entrorono nella Città, ciò è in el sext ocerchio delli Heresiarchi. Et di quello, ueduta parimente et cir-

Due motiuno … culare et l'altr… centro.

Quanta par… Autore cercasse … ciascuna delle … dieci circ… ni.

Cerchio septimo.

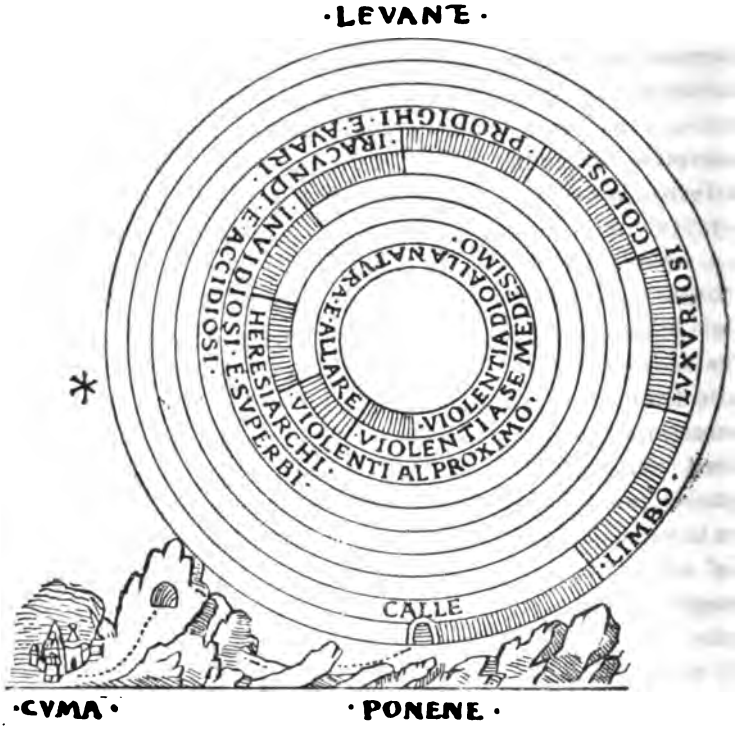
cuita la decima parte, scesono in el septimo de' uiolenti, et trouatolo essere distincto in tre giorni (che cosí li chiama lo auctore) vidono similmente et passeggiorono pure sempre in su la dextra quello medesimo di ciascuno che li haueuano fatto delle altre septe precedenti circuitioni. Et cosí hauendo con questo loro cammino, et secondo questo ordine, cerca di ciascuna d'epse dieci circuitioni la decima parte, e' uennono a essere ritornati sotto quella linea, che tirata da leuante a ponente passerebbe sopra Hierusalem, come tu puoi uedere per questo disegno. Ma haueuono acquistato assai allo innanzi, et cosí uerso el centro. Circa al principio dell'ultimo de' tre gironi già detti, et uicino alla trauersa d'uno fiumicello che deriuato dal lago del sangue de' Violenti al proximo striscia la selua de' uiolenti a sé medesimi et la landa della affocata arena, l'auctore intende da Virgilio quantunque e' paressi parlare a un altro proposito, che sopra el capo loro era l'isola di Creta, et di quella la montagna di Ida, et della montagna una statua parte di metalli et parte di terra cotta. Sotto el quale et in el quale luogo e' non poteuono essere per alcuno modo arriuati se e' non si fussino uolti all'entrare della calle del primo cerchio in su la mano dextra, et se per la notitia di ciascuna sorte di peccati loro uolendo procedere ordinatamente (come poco innanzi diciauamo) non passeggiauano la decima parte di ciascuna d'epse dieci circuitioni, oue e' sono per insino a quello luogo puniti. Et è questo passo molto notabile, perché mediante questa notitia del luogo, dov'e' si trouauano allhora et dello intendere sotto che superficie dello

Sotto quale superficie dello aggregato e'si trouassino circa al principio de l' ultimo de' tre gironi in el septimo cerchio.

Creta, isola. Ida montagna.

aggregato egli erano, chi examinerà bene harà piena et particulare cognitione di tutti e' luoghi passati per insino a qui, et di quelli che gli hauessino anchora a passare per insino al centro, leggendo attentamente et con diligentia el texto. Hora tu hai a intendere che in quel luogo doue sbocca el fiumicello nella rena, e' presono la uia per trauerso su per uno de' suoi argini, et peruenuti al burrato di Gerione, et di quello girato el resto della decima parte, hebbono notitia delli Usurai, che prima l'haueuano auuta de' Violenti a Dio et de' Sodomiti in ella trauersa che feciono su per lo argine praedecto con qualche poco di circuitione in quelli luoghi. *Burrato di Gerione*

Hie. Questo cammino è molto ordinato, et pare a me che tu l'habbi raccolto bene. Pure io harò caro di uedere el disegno per riscontrarlo con quello che io mi ho dipinto nella phantasia. *Ant.* Eccolo ridocto ogni cosa a uno piano.



Guarda se tu lo intendi da te, et se ui è cosa che ti dia noia io sono per aprirtela, perché mi pare possedere assai bene questo suo cammino, et ho caro che tu sia capace di questo disegno, perché egli è la chiaue, sanza la quale è quasi impossibile a intendere bene questo sito et figura dello inferno.[1] [Quelli spatii ne' circuli che tu uedi così penneggiati che sono, o uero che occupano di ciascuna circuitio-

[1] nel cod. la figura è tra le parole: *figura dello Inferno* e *Infine queste cose*. V. pag. seg.

ne la decima parte sono quel tanto che noi disopra dicemo essere stato cerco in ciascuna d'epse circuitione et passegiato da lo auctore per la notitia del tutto. La buca, ò uero porta, disegnata circa alla sommità del monte a presso a Cuma, è la porta dello inferno, sopra la quale noi habiamo decto che lo auctore dice essere scripte quelle parole, *Per me si ua nella città dolente* et cetera; l'altra che è disegnata in su la linea del primo cerchio è la calle del limbo; lo spatio che è fra l'una porta et l'altra è la caverna deputata agli sciagurati che mai non fur uiui, et quello picciolo tondo che è disegnato circa alla fine dell'ultima parte penneggiata nell'ultima circuitione è posto ad denotare che sopra a quello luogo a perpendicolo è l'isola di Creti in su la superficie della terra].[1] *Hier.* Infine queste cose de' siti si dipingono et dannosi a intendere assai meglio con lo stilo et col pennello, che con le parole. Questo disegno mi dimonstra piú chiaramente el modo del loro camminare et le circuitioni che fanno per la notitia de' luoghi oue sono punite le colpe. Certo tu hai facto bene a mostrarcelo. Ma io non intendo a mio modo come tu inferisca delle parole di Virgilio che e' fussino allhora in el luogo che tu dí; et parendomi questa cosa importante, io non uo' passare che la s'intenda bene. *An.* Ella è importante per certo, perché da lei pende quasi la notitia del tutto; et però bisogna che uoi pigliate bene quello che per intelligentia di questo passo si dirà. Nel quartodecimo canto dello Inferno, doue

Come si pruova che lo Auctore si trovassi sotto la isola di Creta.

[1] le par. tra parentesi sono aggiunte nel margine.

l'auctore monstra d'essere apuncto tra 'l secondo girone et el terzo del septimo cerchio, et di questo luogho uedere tutto decto terzo girone, che uiene a essere l'ultima circuitione delle dieci, che li restaua a fare uolendo chiudere el cerchio, Virgilio (sendo loro per partirsi) gli dice queste parole. *Hor mi uien dietro et guarda che non metti Ancho li piedi nella rena arsiccia*, che era cosi lo spazzo di questo terzo girone; *Ma sempre al bosco gli terrai ristrecti. Tacendo diuenimo doue spiccia, Fuor della selua un picciol fiumicello, Lo cui rossore anchora mi raccapriccia. Quale del brullicame esce el ruscello Che parton poi tra loro le peccatrici, Tal per la rena in giú sen giua quello. Lo fondo suo et ambe le pendici Fatt'eran pietra et gli argini dallato, Perch' io m' accorsi che 'l passo era lici. Tra tutto l'altro ch' i t'ho dimonstrato Poscia che noi entramo per la porta, Lo cui soglare a nessuno è negato, Cosa non fu da li tuoi occhi scorta Notabil come lo presente rio, Che sopra a sé tutte fiammelle amorta. Queste parole fur del Duca mio, Perch' i 'l pregai che mi largissi el pasto Diche largito m'haueua el disio.* Per questi uersi si uede che quello che Virgilio accenna di uolere dire, è d'importanza assai, et forse, anzi senza forse, per doppia cagione; conciò sia che e' non importassi meno alla notitia di questo cammino che alla cognitione dell'acque dello inferno. Onde seguita piú oltre: *In mezo al mar siede un paese guasto, Dix'elli allhora, che s'appella Creta, Sotto el cui rege fu già el mondo casto. Vna montagna u'è che già fu lieta D'acque et di fronde*

che si chiamaua Ida: Hora è deserta come cosa uieta. Rhea la scelse già per cuna fida Del suo figluolo, et per celarlo meglo Quando piangea vi facea far la grida. Drento dal monte sta dritto un gran veglo Che tien uolte le spalle in uer Damiata Et Roma guarda sí come suo speglo. La sua faccia è di fine oro formata Et puro argento son le braccia, el petto Poi è di rame insino a l' inforcata, Da indi in giú è tutto ferro electo, Saluo che 'l dextro piè che è terra cotta, Et sta in su quel piú che 'n su l'altro erecto. Ciascuna parte fuor che l'oro è ropta D'una fessura che lachrime ghoccia, Le quali accolte foran questa grotta. Lor corso in questa ualle si diroccia, Fanno Acheronte, Styge, et Phlegetonta, Poi sen uan giú per questa stretta doccia In fin là oue più non si dismonta: Fanno Cocito, et qual sia quello stagno Tu tel uedrai, però qui non si conta.

Io ho uoluto referire tutti questi uersi, non perché e' sieno tutti necessarii per quello che noi cerchiamo, che è in effecto mostrarui sotto che superficie dello aggregato l'auctore si ritrouassi quando egli erano appresso di questo fiumicello. Ma perché aggiunti a quelli che sono maximamente necessarii ti faranno la uia piú facile ad questa uerità. E, necessarii sono questi quattro, et di loro potissimamente gli ultimi due. *Ciascuna parte fuor che l'oro è ropta D'una fessura che lacrime ghoccia, Le quali accolte foran questa grotta, Lor corso in questa ualle si diroccia,* &cetera. E' quali uersi, se tu attentamente gli noterai, ti dimostrano, fuori d'ogni ambiguità, che queste lachrime si accoglieuano in quella parte del cielo dello inferno (a

dirlo cosí) che epsi allhora haueuano sopra e' capi; perché dicendo, *Le quali accolte foran sta grotta,* ti fanno intendere che la grotta loro presente, et che Virgilio ne parla com cosa doue eglino hauessino addirizzati gli occh cendo questa, perché se non l'hauessino hauuta sente, et fussi stata molto da loro remota, nor rebbe decto questa, ma quella. Il che raffern anchora le parole immediate a queste, ciò è, *corso in questa ualle si diroccia,* che denota priamente quello luogo, ou'egli erano, che se stato molto lontano, harebbe decto in quella et in questa. Et le parole di Virgilio non tend ad altro se non a denotare onde questo fiumic originalmente si deriua. *Hie.* E' pare molto ue mile che sia cosí. Ma che fa questo al propo nostro? *An.* Dà facilità a uedere tritamente l'ord di questo loro cammino per insino a quello luo atteso alla conditione del sito, de' cerchi et de' roni ne' cerchi. Et a uolere intendere questo ci seruiua altro modo che quello che s'è preso che uoi hauete ueduto nel disegno di quelli d decimi, co' quali si circunda una uolta tutto l'in no, benché in questo luogo e' non hauessino chora terminato tutto il suo circuito, ma poco restaua. Perché e' si uede che poi egl'hanno s notitia delli usurai, che sono l'ultima spetie de' u lenti nell'ultimo de' tre gironi del septimo cercl Et però Virgilio poco piú oltre parlando pure fiumicello, che era el proposito loro, dice queste role. *Tu sai che 'l luogo è tondo, Et posto che sia uenuto molto Pure a sinistra, giú calando al f*

lo, *Non se' anchor per tutto il cerchio uòlto*. Et dice uòlto et *non se' anchora*, l'uno ciò è *uòlto* a darci a ntendere che el loro cammino era stato circulare, l'altro ciò è *non se' anchora*, a denotare che poco haueuano andare che gl' harebbono data la uolta a tutto el cerchio. *Hie.* Io intendo hora et parmi che tu dica el uero che a uolere comprendere bene questo loro cammino e' non c'è altro modo che questo che tu ci hai messo innanzi. Ma tu dicesti in principio di questa narratione, et così hai dipoi confirmato, che entrati che furono nella calle del primo cerchio e' si uolsono a mano dextra, et così pare che tu uogla che sieno camminati sempre insino quello luogo doue e' truouono el fiumicello, et so che altri sono di contraria opinione, et forse fondono in su quelli uersi che furono poco innanzi da te recitati, cioè: *Et posto che tu sia uenuto molto Pure a sinistra, giú calando al fondo*, applicando per uentura quel uocabulo, *molto*, a quello *sinistra* et per questo inferendo che e' sieno uenuti tutto el cammino o la maggior parte alla sinistra, et benché io intenda che quelle parole *molto* et *sinistra* si possino et forse debbino separare l'una dall'altra, referendo quello *molto* a *venuto*, et *sinistra* a quello *Pure calando al fondo*, et così tornerebe bene alla phantasia tua, pure io harò caro d'intendere come tu fondi questa tua opinione, per saperne, bisognando, rendere qualche ragione. *An.* Prae- Sol supponendo che el loro cammino, quanto al girare de' cerchi, fussi sempre per insino a che dettono la uolta a tutto l'àmbito dello inferno a una medesima mano chome e' fu, lo auctore stesso chiarisce questa

uerità in el decimo canto di inferno, done trou
dosi loro in el sexto cerchio dentro alla città di I
et hauendone già circuita quella parte che bast
per notitia del tutto, Dante, uolendo Virgilio
cidere la uia per calare nel septimo cerchio,
di lui queste parole: *Appresso uolse*, intendi Vi
lio, *a man sinistra el piede*, *Lasciamo el muro*
la città et gimo uerso el mezo, per le quali pa
si uede manifestamente che el loro cammino era
to in questo sexto cerchio lungo le mura della ci
a mano dextra, dicendo che Vergilio quando e' si p
tirono da decte mura per attrauersare el cerchio s'
uolto in su la sinistra. Ma che bisogna auctori
doue ha luogho la experientia? Perché se entr
che furono dentro alla calle del primo cerchio,
è del Limbo, egli hauessino presa la uia per circu
questo inferno insu la mano sinistra, io per me n
ho mai saputo trouare modo, rispecto alla sua co
cauità, pel mezo del quale e' potessino in quello lu
gho, doue dice l'auctore, essere peruenuti sotto l'
sola di Creta. Ma præsupponendo che si fussi
uoltati in su la dextra che girando uengono a c
lare insu la sinistra, ogni cosa torna apuncto. M
a uolere intendere bene questa [cosa] [1] bisognerebb
arrecharsi innanzi la carta da nauigare et che el
fussi giusta, et uedresti meglo la uerità. Perché
Mantellino di Ptolemeo, o uuoi quello che è in pian
o uuoi l'altro, non seruirebbe a questo, [2] se già e' no
si disegnassi apuncto in su uno corpo sperico co

[1] par. aggiunta nel margine, in sostituzione di un'alt
cancellata, che non si legge.
[2] nel cod. seguiva qui la parola *cosa*, ora cancellata.

come è lo aggregato dell'acqua et della terra, et questo sarebbe el piú certo modo; et quello che tu medesimo hai decto del diuidere quelle due dictioni l'una da l'altra, è la risposta che s'ha a fare a chi allegassi cotesto uerso a probatione che si fussino uolti in su la sinistra, et cosí hauessino circuito lo inferno, perché e' s'ha a considerare che essendo questa concauità dello inferno una valle tonda, se l'huomo in ello entrare di quella per circuirla si uolge a dextra, di necessità uolendo calare cala alla sinistra, et questo è lo inganno che ha hauuto luogo insino a qui. *Hie.* Egli è cosi, et senza alcuno dubbio se si fussino uòlti come dicono costoro, insu la mano sinistra, egl'era impossibile (tenessino che modo e' si uoglino) di fare uno circuito tale insino a tutto el septimo cerchio come e' fanno, che si fussino mai condocti in questo luogo. Seguita. *An.* Per non manchare di quello che io ho promesso, seguiteremo el cammino insino al centro, benché poco porti, perché el texto è da qui innanzi assai chiaro per sé. Preso adunque el cammino su per l'uno de' due argini del fiumicello che uiene a essere per la trauersa del cerchio uerso el mezo dello Inferno, attrauersorono Virgilio et l'auctore el girone per insino che si conduxono alla sponda del burrato di Gerione, et in ello attrauersare che feciono e' trouorono e' peccatori contro a natura, et in su l'argine del decto burrato, Virgilio, acciò che l'auctore hauessi piena notitia di tutto el girone, in ella extremità del quale sono puniti gli Usurai, che lui però haueua ueduti in parte da principio innanzi che e'mettessi e' piè nel girone) gli dixe che gli an-

dasse et uedessi più appieno. Il perché, andando lt pure insu la dextra et uedendo decti Vsurai, fort tutto el circuito dello inferno, del quale gli restau però a uolgere poco. Et ueduta quella parte degl Vsurai si ritornò indietro fino alla sboccatura de fiumicello ch'elli hauea passeggiato con Virgilio at trauersando el girone. *Hiero.* Se in ella extremità de girone el suo circuire fu in su la dextra (come tu dì') e' bisognaua adunque che gli hauessi già passato el fiumicello. *An.* Così è necessario. *Hie.* Seguita *An.* Ritornato Dante a Virgilio, et trouatolo ch'e gli era già salito sopra le spalle di Gerione, ui sali anchora lui; et questa fiera uolando per quella aria et a poco a poco con larghe uolte calando, gli pose ultimamente insu la grotta della più ampla et maggiore fossa di Malebolge *A piè a piè della staglata rocca.* Doue uoltisi insu la mano sinistra, non dopo molti passi, trouorono uno scoglo che [partendosi][1] [dalla][2] grotta del burrato attrauersaua tutti e' fossi passando [co' suoi archi da][3] argine [a argine per][4] insino al pozzo: et qui riuolti alla dextra salirono [insu decto][5] scoglio, et saliti [caminorono sopra quello per insino al sexto suo arco, doue, perché lo trouorono essere ruinato, si missono a passare sopra la ruina][6] delle pietre che ageuolaua la trauersa per hauere el ruinato arco ripieno assai del fondo della

[1] par. scritta dal B. su altra raschiata.
[2] il cod. leggeva: *della.*
[3] di mano del B., e nel margine.
[4] di mano del B., sopra altre parole che furono raschiate.
[5] di mano del B. Il cod. leggeva *sopra dello.*
[6] parole di mano del B., nel margine, in luogo di altre, cancellate e illeggibili.

fossa. Et cosí attrauersando di ponte in ponte lo auctore hebbe notitia de' tormentati quando di insu gli archi predecti, et quando anchora scendendo, doue le ripe erano meno erte. Sceso l'ultimo arco, et passeggiato quel poco del pauimento che è fra l'ultima fossa e 'l pozzo, si uolsono insu la mano sinistra, et cosí girando una parte di quello, cioè d'epso pozzo, trouorono prima el Gigante Nembroth, et dipoi Fialth, et ultimamente Antheo, da el quale loro furono posti in su el fondo della ghiaccia, et piglando el loro cammino da la grotta de' lati, et andando uerso el centro attrauersorono le tre maggiori speretta. Onde, presa di ciascuna sofficiente notitia, si conduxono alla quarta et minore di tutte, et per lei a Lucifero, doue appiccandosi a' suoi uelli discesono insino al suo mezo, cioè insino al centro uniuersale, et quindi riuolti e' capi oue egli hauien le piante, et salendo di uello in uello uscirono per uno foro d'uno saxo della tomba d'epso Lucifero in ell'altro emisperio sopra epsa ultima speretta nella parte sua opposita, doue ella gira salda per tutto. Et cosí è terminato el loro cammino quanto a questa parte dello inferno. *Hie.* Questo è stato uno utile et accommodato discorso, et anche, secondo me, necessario; ma io non uoglo piú differire una cosa della quale io t'ho uoluto domandare piú uolte. Da principio, quando tu ci exponeui el modo, che l'auctore tenne nello assortire in questo suo inferno le colpe et e' luoghi deputati alla punitione di quelle, tu dicesti, et poi l'hai qualche uolta replicato, come hora ultimamente, che secondo te in e' fossi che circundano la Città di Dite, et che tu uuoi essere una delle

dieci circuitioni poste et excogitate dallo auctore, sono puniti gl'inuidiosi et e' Superbi, non obstante che lui non lo dica expressamente. Et è molto ragioneuole che sia cosí, perché, hauendo per insino a quello luogho distribuiti et posti nelle cinque proxime precedenti circuitioni gli altri cinque peccati capitali, cioè Luxuria, Gola, Auaritia, Ira, et Accidia, et restandoli a distribuire questi due (che absurda cosa sarebbe dire che li hauessi preteriti), pare non solo uerisimile, ma necessario, che li ponga in questi fossi della città, uolendo continuare l'ordine debito, et che quello luogo non restassi uano et a caso. Et le parole che lo auctore medesimo, referendo el modo del loro nauigare per decti fossi dice, cioè, *non senza prima fare grande aggirata,* etc., ci fanno intendere questa uerità. Perché se in loro non fussi stata cosa notabile, non bisognaua che si aggirassino molto per quelli, et cosa notabile non pare che ui potessi essere che lui non la hauessi in qualche modo accennata, excepti questi due peccati, e' quali, uolendo (come è decto) procedere ordinatamente, di che lui era maestro, si intendeuano quasi sanza altro cenno douere essere in quello luogho puniti. *An.* Egli è cosí, et el dirti lui poco innanzi che sotto l'acque della palude Styge sono gli accidiosi, et non si ueghono, ti fa intendere che anchora in e' fossi predecti possino essere, benché e' non apparischino, et che lui non lo dica, puniti qualche altri peccatori, et lo ordine (come è decto) uuole che, se e' sono, e' sieno gl'inuidiosi et e' superbi. *Hie.* Cosí pare uerisimile. Pure io ti dirò la uerità, a me con tutto questo non dà poca noia quello che l'auctore medesimo

Onde et per quali ragioni si pensi essere stati posti da lo Auctore ne' fossi della città gli inuidiosi et e' superbi.

Obiectione.

dice nello undecimo canto di inferno, doue, referendo Virgilio come et quali colpe et perché elle sieno castigate dentro alla Città di Dite, per insino al centro, lui lo domanda per quale cagione fia che quelli peccatori che gl' hanno trouati fuori della città, ne' cerchi precedenti, non sieno anchora loro puniti dentro a epsa città, essendo cosí come quelli, inimici di Dio, et demonstrando per e' luoghi delle loro punitioni quali sieno questi tali peccatori, non fa mentione né delle fosse né di alcuni di quelli che secondo te sono in esse puniti: che ragioneuolmente lo doueua fare se cosí fussi come tu credi. Et le parole sue sono queste: *Ma dimmi que' della palude pingue*, (cioè gl'iracundi et gli accidiosi) *Che mena el uento*, (cioe e' Luxuriosi) *et che batte la pioggia* (cioè e' Golosi) *et che s'incontron con sì aspre lingue*, (cioè e' Prodighi et gli Auari) *Perché non dentro dalla città roggia Sono puniti, se Dio gli ha in ira? Et se non gl'ha, perché sono a tal foggia? Anto.* Quella medesima cagione che lo ritenne, se cosí è, che e' non ne fece alcuna mentione, nel proprio luogho, cioè nella descriptione d'epse fosse, lo poté anche ritenere costí, oltre a che potette anchora intendere sotto questo uocabulo, *palude*, decte fosse, perché (come tu sai) le acque loro sono continue con l'acque della palude, et d'una medesima qualità, benché piú uerso el mezo, et forse per qualche altra cagione, chi sa? *Hie.* Et questo è apuncto quello che io uoleuo intendere, et perché io ho facto tutto questo discorso. Per che non hauendo lui, da quello luogho innanzi con silentio præterita alcuna delle colpe premesse, bisogna che

Solutione

questo non sia facto sanza cagione, et che iu
qualche mysterio. Et pensauo meco medes
se forse e' l'hauessi facto rispecto alla natur
questi due vitii, e' quali (come tu sai) sono m
occulti et male si possono conoscere, per esser
dicati nelli intimi penetrali del cuore. Onde, qu
pure per qualche occasione egli scoppiano fuo
uengono a luce, si uestono quasi sempre nelle
spetie d'altri nomi: quinci gli Heresiarchi; da
sti e' uiolenti a Dio, gli Hyppochriti, gli Scis
tici, e' Traditori et altre simili spetie di delinqu
spesso prorompendo condiscono dipoi, come si u
in gran parte epsa Città di Dite di innumera
moltitudine di cittadini et di popolo. Che ne
tu? *An.* Dico che tu non hai pensato male, et f
anche hai dato in brocco; et io per me non sa
pensare meglo. Ma di questo io non ho obligo
uoi, perché non è cosa che appartenga al sito d
inferno, et la mia falce non si extende a cot
biade, et anche non mi ricordo hauerne lecto
alcuna appresso questi suoi comentatori, et parmi
marauigla che non habbino aduertita questa cosa
che se la passino (come si dice) cosi col piè asc
to. Pure questo et quanto al modo del loro cam
nare, et quanto al sito, porta poco, perché egli è u
che l'auctore pone queste fosse et che ne circu
no gran parte: se poi in loro sono puniti questi
cati o no, o se le seruano a questo o altro pro
sito, ueghinlo coloro che fanno professione di int
dere la mente dello auctore in ella opera prese
et che cercano di penetrare alle intime medull
quella. A noi basti hauere, etiam oltre allo offi

tro, excitato, come per transito, in quelle tenebre, scoperto questo poco del lume, accioché, se pure uno da qui innanzi tentassi di descendere in este fosse, et solcare l'acque turbulente di quelle, non uada in tutto al buio, et che se forse per zo di questa poca luce passando egli scorgessi alche ombra, o imagine di cosa piú in loro non luta, e' si sforzi di trarla a riua et farne partecigli altri studiosi et [fautori][1] di questo nostro Poe-

Hier. Poi che tu non hai di questo obligo con o noi (che lo confesso), et che la scientia di que- cosa porta poco, o forse nulla, a quello che noi chiamo al presente, riserberemo a sciorre questo do a qualche uno altro. Io uorrei sapere hora da se questo Inferno ha altra entrata che quella e l'auctore pone appresso a Cuma, et se bisogna, condo questa sua fictione, che tutti quelli che sono mnati alle pene eterne capitino al fiume di Achente. *An.* Questo Inferno non ha altra entrata, et tti e' destinati a quello capitano a decto fiume, quale lo circunda tutto, et cosí alla barca di Caro-

Hie. E' mi uuole ricordare che l'auctore medeno lo dica hora che io ui penso. *An.* Egli è el ro. Leggi nel terzo capitolo, doue e' tracta del passgio delle anime danate allo inferno, et trouer- queste parole. *Hie.* Io ti intendo. *Poi si ritiras- tutte quante insieme Forte piangendo alla riua luagia Che attende ciascuno huom che Dio non te-*

An. Et poco di sotto: *Figluol mio, dixe el Maeo cortese, Quelli che muoion nell'ira di Dio Tutti*

[1] cosi il cod. La 1ª ediz. erroneam. *fauoriti*, l'altra *fauotori*.

conuengon qui d'ogni paese. Et nel secondo c
del Purgatorio, parlando l'auctore con Casella,
dice queste parole, che in un certo modo testifi
quello che è decto: *On d'io, che ero alla ma
uòlto, Doue l'acqua di Teuere s'insala, Beni
mente fui da lui ricolto A quella foce ou'elli ha
te lalà; Però che sempre quiui si raccoglie Qua*
Acheronte. *que ad Acheronte non si cala.* Acheronte (con
decto) è el fiume, doue l'anime damnate allo Infe
Teuere. passano tutte. Et la foce del Teuero è el porto, o
sono leuate tutte quelle che uanno al Purgato
Et non è da marauigliarsi che hauendo a dare
sola entrata ad questo suo inferno, e' la ponga d
Per quale cagione el Poeta ponessi la porta di questo suo inferno appresso a Cuma. e' la pone; prima, per imitare Virgilio, el quale
chiama suo maestro, et dipoi per la conformità
luogho, el quale è uicino al lago Auerno, a mo
Drago, a Acheronte, a l'isola di Lipari, di Vulcano
Ischio, di Mongibello, et a simili altri luoghi, ch
per nomi et per effecti, che fanno alcuni di loro, p
no luoghi infernali, et da dare occasione di pens
che hauendosi a porre una entrata a l'inferno di q
che la sia in quello luogo. *Hie.* Egli è la uerità;
io pensauo hora meco medesimo, che chi andass
cercando diligentemente, trouerrebbe in questa
opera ogni cosa necessaria alla intelligentia di qu
che noi al presente tractiamo, perche e' si uede
questo ingegno penetrò in tutti e' luoghi. Ma
sciamo hora andare questo, perché né el luogho
patisce, né io sono per me apto a referire quelle
de che si conuenghono a uno tanto ingegno.
uorrei (se ti paressi el tempo) che noi ritornassi

e latitudine de' cerchi, ciò è alle misure de' pa-
nenti, et che tu mi mostrassi onde nascono e'
meri delle migla in elle loro trauerse, che tu, per
n mi mettere (come dicesti) in qualche confu-
ne, non uolesti allhora exprimere altrimenti, di-
ndomi che io li praesupponessi per ueri, et che a
mpo ne renderesti la ragione. Se ti pare che 'l
mpo sia hora, io sono parato a riceuerli. *An.* Tu
facto bene a ricordare questa cosa. Et parmi,
ra che io t'ho aperta un poco piú la uia, potere
rrare in questa materia con piú facilità. Questi
meri di migla, che uenghono a comprendere per
uersa tutto lo inferno, nascono nel modo che io
dirò, et credo che tu harai piacere d'intenderlo.
ti dixi in principio che l'apritura, che farebbe
aggregato, se lo inferno per tutto uedessi le stel-
conterrebbe la sexta parte della circunferenza
quello: ciò è farebbe sopra esso aggregato uno
ndo, che piglerebbe la sexta parte della decta cir-
nferenza, chome se lo lato fermo della sexta fussi
Hierusalem, et el mobile facessi decto tondo. Que-
tondo, per una certa consideratione, può, come
intendi, hauere due diametri (a dirla cosí); uno
endo sboccato, et questo s'ha a imaginare diritto,
ne la corda dell'arco, et è el suo proprio diame-
; l'altro, che andrà col sexto dello aggregato, che,
opriamente parlando, si può piú tosto dire arco che
metro. El diametro recto, et che ha similitudine
lla corda, fia migla tremila dugento quarantacin-
e et cinque undecimi, come el semidiametro dello
gregato; et quello che andrà col sexto del mondo,
e fa la figura dell'arco, fia secondo la proportione

Come et donde si traghino le misure de le larghezze de' cerchi ne' loro paimenti.

della corda a epso arco, migla tremila quattr
Lo auctore adunque fece cosí: e' disegnò ques
metro, che ha similitudine con l'arco, come e
et poi si cominciò da uno lato, ciò è doue
quello sexto, che farebbe la sboccatura, quan
fussi, et andossene uerso el mezo dell'arco, e
uno spatio di migla cento. Poi, pure in su
desima linea, ne segnò un'altro etiam in u
mezo di altre migla cento; et cosí andò con
ordine seguitando insino in dieci spatii, e' qual
di poi a perpendiculo uerso el centro, gli fec
larghezze delle trauerse, o uuo' tu dire de' pau
di quelli dieci luoghi de' cerchi, doue sono
e' peccatori et per e' quali, girando lo auctore
scuno la decima parte, uenne (come è decto
cuire tutto questo suo inferno, et in questo s
do et tirando le decte linee a perpendiculo u
centro, uenne a fare, o uero a segnare, la larghe

Largheza del primo cerchio [migla Lxxxvij 1/3].

primo cerchio in el suo luogho, che gli dette
to al restringersi delle linee uerso el centr
spatio, o uuoi dire larghezza, di migla octan
et mezo, che cosí gli toccò, se farai bene la r
calando la octaua parte del semidiametro, che
s'allontana el primo cerchio dalla superficie de
gregato, et cosí di poi col medesimo ordine
dendo a gli altri spatii, et tirando parimente
linee uerso el centro l'altra octaua parte, tocc

Largheza del secondo cerchio [migla Lxxv].

condo spatio in el secondo cerchio miglia septa

Largheza del terzo cerchio [migla Lxxij 1/3].

que; al terzo spatio nel terzo cerchio miglia se
due et mezo per calare pure la octaua part

Largheza del quarto cerchio [migla l^a].

quarto spatio nel quarto cerchio migla cin

Largheza del quinto et sexto spatio

pel medesimo calo; al quinto et al sexto in el

, cioè alla palude Styge et alle fosse, che intorno alla città di Dite, migla trentasepte o per uno pure pel medesimo calo, al septimo exto cerchio, che è el cimiterio delli Heresiar- mediate dentro alla città di Dite toccò migla rentasepte et mezo per essere a uno medesimo due spatii immediate praecedenti, ciò è colla et colle fosse. Allo octauo, nono et decimo, primo, secondo et terzo girone in el septimo toccò per la ragione del medesimo calo della parte come disopra migla septantacinque in ciò è migla uenticinque per girone. Et così nsumate le dieci larghezze, o uuoi dire spatii e cerchi, et ueduto apunto onde nascono que- meri delle migla che io ti dixi disopra, che no a occupare, secondo questa imaginatione, la superficie dello aggregato, ciò è in su l'arco cto, uno spatio di migla mille, che comprende, tu hai inteso, le larghezze de' septe primi et ori cerchi di questo Inferno in e' loro luoghi ieci circuitioni. Che gli resta andando col me- ordine che gli ha fatto da qui innanzi insi- centro, a segnare, o uero a distribuire in su arco o superficie miglia septecento. *Hie.* Egli per la medesima ragione delle migla mille, girando elle fanno migla dumila, come fece unque di questo resto delle migla septecento? te le dirò, et noterai lo ingegno admirabile sto huomo, et uedrai infine che né dalla super- centro, né da l'uno lato all'altro di questo suo o ui auanza o manca cosa alcuna; che a me pa- pruoua certissima che quello che io t'ho dec-

nel quinto cerchio [miglia xxxvij ½ per uno].

Largheza del septimo spatio nel sexto cerchio [miglia xxxvij ½].

Largheza de l'octavo nono et decimo spatio nel septimo cerchio [miglia xxv per uno].

to, sia tutto uero. *Hiero.* Et è senza alcuno du
Seguita. *Anto.* Segnati e' sopradecti spatii, et
cedendo pure uerso el mezo dell'archo, e' ne s
un altro di septanta miglia, et poi un altro, e
un altro, insino in noue della medesima quanti
questi tirando le loro linee a perpendiculo ue
centro insino allo octauo cerchio nella ualle
fraude, gli segnorono ciascuno in quello luog
Larghezze delle noue maggiori fosse di Malebolge [migla uno et 1/4 l'una]. larghezza, o uuoi tu dire spatio, di migla u
tre quarti, che uengono a essere le trauerse di
fosse, dandone a ciascuna la sua rata. Segui
poi segnando pure in su l'arco, et pose uno s
di migla uenti, et uno di migla dieci, che 'l p
tirate le loro linee in el medesimo luogho, gli
Larghesa della ultima et minore fossa [migla 1/2]. la trauersa della decima et ultima fossa di Mal
ge, ciò è mezo miglio, et l'altro lo spatio, che
Larghesa dello spatio fra la ultima fossa e 'l pozzo, [quarti uno di miglo]. decta ultima fossa, et le sponde del pozzo de' G
ti, che è uno quarto di miglo. Et così, se tu
cogli bene, trouerrai che delle migla septecento
noi hauemo a consumare sopra l'arco decto se
per insino a qui, consumate migla secento sex
ciò è migla secento trenta in noue spatii se
di migla settanta l'uno per le noue fosse di
bolge, uenti per la decima et ultima, hai se
cinquanta, et dieci per lo spatio di questa u
al pozzo, hai secento sexanta, che insino in
septecento, che si haueuano a consumare, rest
Larghesa del pozzo [migla due]. gla quaranta; et queste seruono a fare el dia
della metà del pozzo, che io ho decto altra
hauere di diametro miglia due. Et così uiene
sere distribuito per ogni uerso el uano et la c
uità di questo inferno, tanto appunto che a me

che si possa hauere poca dubitatione che quello che io ho decto non sia secondo la mente et la phantasia dello auctore. *Hie.* Poca per certo, o piú tosto nessuna, perché se non fussi come tu dí', e' sarebbe quasi impossibile che ogni cosa quadrassi cosí bene: perché le cose false non sogliono hauere tanti riscontri et conuenire cosí appuncto in ogni particulare. Ma con che mezi pruoui tu che questi spatii, segnati sopra l'arco praedetto, et tirati con le loro linee in e' pauimenti de' cerchi, nelle fosse di Malebolge et al pozzo de' Giganti, et cetera, faccino in quelli luoghi, o uero segnino le predecte larghezze? *An.* [Praesupponendo secondo la demostratione de' Geometri che quando sopra uno medesimo centro sono formati piú circuli che l'uno includa l'altro, et che duo linee cosí si partino da detto centro che sopra a quella faccino, o uero includino uno angulo extendendosi insino alle loro circunferenze, che gli archi di quelle, ciò è d'epse loro circumferenze, da decte linee compresi sieno simili, ciò è habbino æquali proportioni a epse loro circunferenze, tu hai a intendere che tale proportione harà l'una circunferenza all'altra quale ha l'archo dell'una all'archo dell'altra. Il che seguita per uno modo d'arguire, el quale si chiama da' Mathematici commutata proportione. Et perché l'àmbito di ciascuna circunferenza ha æquale proportione al suo diametro, et consequentemente al suo diametro (perché ciascuna gira, come proua Archimede, tre uolte et uno septimo piú che la lunghezza del suo diametro) bisogna, per la medesima commutata proportione, che tale proportione habino e' suoi diametri, et cosí e' semidiametri

Con quali mezi si proui che gli spatii segnati sopra l'arco et c. faccino le larghezze et ceter.

insieme quale hanno le loro circunferenze. I
ché noi habiamo già decto tale proportione
le circunferenze insieme quale hanno gli ar
mili di quelle, seguita che tale proportione
detti diametri o uero semidiametri, insieme,
hanno decti archi insieme. Harà adunque al
sito nostro tale proportione el semidiametr
àmbito dello aggregato della acqua et della te
semidiametro del cerchio del limbo, quando
rassi tutto saldo intorno al centro uniuersale
ha l'arco del sexto di decto aggregato allo ar
limbo incluso dalle prime due di quelle linee
di sopra dicemo che segnate sopra allo arco
to del sexto dello aggregato, et extese insino
tro, fanno gli spatii, o uero le larghezze de'
ne' loro pauimenti. Conciò sia adunque che
tore nella fabrica di questo suo inferno cos
distincti et ordinati e' primi septe cerchi che
no all'altro sia la octaua parte del semidiamet
mondo, et che consequentemente il semidia
del cerchio del limbo, per essere distante da
perficie della terra la octaua parte di detto
diametro, occupi delle octo parte di detto se
metro le septe insino al centro, bisogna di
l'arco, o uero pauimento d'epso limbo, incluso
prædecte linee et che risponde allo arco sup
di quelle insu la superficie della terra, dou
diciamo ch'elli occupa uno spatio di migla
sia lo octauo meno di quello, cioè migla oc
septe et mezo, et cosi per la medesima ragio
l'arco, o uero pauimento del secondo cerchio d
xuriosi, incluso dalle predecte linee, sia el se

meno che quello del limbo, cioè migla septancinque, et el pauimento del terzo de' Golosi, el sexto meno che 'l secondo, cioè migla sexantadue et mezo. Et cosí procedendo, di cerchio in cerchio, con la medesima proportione, diremo delli altri archi et pauimenti in e' loro luoghi. *Hie.* Tu m'hai tolta fatica, et se io ho bene raccolto, questa demonstratione mi fa intendere anchora quello che noi ricercauamo da te poco di sopra, et che tu dicesti riserbare ad questo luogo, cioè e' mezi con e' quali si potessi prouare che dallo arco, o uero diametro della prima et maggiore fossa di Malebolge, che tu dicesti essere migla trentacinque, insino al centro siano migla octanta uno et tre uentiduesmi; perché questo (se io non mi inganno) è manifesto per la medesima proportione simile degli archi insieme et de' diametri o uero semidiametri delle loro circunferenze. Sí che tu hai cumulatamente satisfacto con uno medesimo pagamento][1] a due debiti. Che ci resta elli altro? Tu dicesti in principio che questo inferno haueua per colmo in su la superficie dello aggregato Hierusalem; onde lo caui tu questo? *An.* Lo auctore medesimo lo monstra immediate che gli ha passato el centro in ell'altro emisperio, doue parlando Virgilio gli dice queste parole: *Et se' hor sotto l'emisperio giunto Ch'è opposito a quel che la gran secca Couerchia, et sotto el cui colmo consumpto Fu l'huom che nacque et uixe senza pecca.* Et nel secondo canto del Purgatorio, che gli era (come tu sai) pure in ell'altro emisperio, conferma questo

Onde si traga che questo inferno habi per colmo Hierusalem.

[1] il passo chiuso in parentesi è nel codice tutto di mano del B.

medesimo, dicendo: *Già era el sole allo ori giunto, Lo cui meridian cerchio couerchia, H salem col suo piú alto puncto.* Io so che tu tendi questi due cerchi, Orizonte, et Meridian sai come e' sono communi a l'uno et allo emisperio, benché diuersamente, a quello di Hierusalem et a quello del Purgatorio. Et mi domandassi perché l'auctore pose per colr questo suo Inferno Hierusalem, io credo che lo facessi senza grande consideratione, forse ché questa città è nel mezo o uel circa non della terra habitabile, ma et delle sue tre di ni, hauendo l'occhio alla redemptione della mana natura operata, come dice Dauid, nel della terra, onde poi s' haueua a spandere la della christiana uerità; et forse per molte alt gioni. Ma questo è fuori del proposito nostro ti rest' egli altro da uolere intendere? *Hie.* principio, doue l'auctore finge essersi smarrito selua, et che descriue el cammino suo per q io tragho bene dal texto che questa selua er colle alto dalla parte di Leuante, et che calau so Ponente et che gli haueua al dirimpetto el te che lui chiama dilectoso, che tutto si tra questi uersi: *Ma poi ch' i fu a piè d'un colle* et cet.,per insino al sexto uerso. Ma io non già per le sue parole cosí apertamente che scen egli hauessi insu la man.) sinistra l'altro mont et siluestro, doue e' pone la porta dello in

Come si proua che 'l monte oue e' pone la porta di questo inferno fussi a mano dextra.

Ant. Leggi in el medesmo canto, oue parland gilio dice, *Onde per lo tuo bene*, etc., per in l'ultimo uerso del capitolo, et trouato che l'a

si misse in uia con Virgilio, tu hai a considerare che in dietro non tornò su pel monte dilectoso, non andorono doue era lo impedimento delle tre bestie, et Virgilio anche gli haueua decto: *A te conuien tenere altro uiaggio.* Insu la mano ritta non si uolse, ché non sarebbe uero che l'inferno fussi sotto la superficie che s'è decta, et che gli hauessi per colmo Hierusalem, come lui medesimo dice. Resta adunque che si uolgessino in su la mano sinistra, ciò è uerso la marina di quello luogho, doue lui pone questo monte: et dato che forse e' si acconci questa selua et questi monti cosí a suo proposito, questo a noi porta poco, et a lui come a poeta era lecito porre questi siti come bene gli ueniua, anchora che in uerità e' non istessino così. E' lo ha saputo fare del cielo, quanto piú lo ha potuto fare della terra, per seruire a questa sua phantasia. Leggi circa al principio del primo canto del Purgatorio et trouerrai questi uersi: *Lo bel pianeta che ad amar con forta Faceua tutto rider l'oriente Velando e' pesci ch'erano in sua scorta.* In questo tempo, che lui finge essere disceso a l'inferno et salito al Purgatorio, era Venere a quindici gradi dello aquario, et niente di meno lui la pone (come tu uedi) ne' pesci, perché cosí quadraua in quel luogho alla sua phantasia. Et anche la luna la nocte quando e' si smarrí nella selua non era piena come e' la descriue, ma piena era al proposito suo. *Hie.* Questa è cosa commune et licentia conceduta a tutti e' poeti. E mi ricorda che circa al principio di questo nostro ragionamento tu ti facesti una uolta replicando el sito dello inferno

dal centro, et uenisti su per insino al limbo, et
tra uolta ti cominciasti dal limbo, et andasti
giú insino al centro, et né l'una uolta né l'al
toccasti particularmente come si stessi quello
che uiene a essere fra la porta d'epso Inferno
fiume di Acheronte, doue l'auctore pone gl
Come sia situato quello luogho che fra la superficie et el fiume di Acheronte è deputato agli Sciagurati [che mai non fur vivi].
gurati che mai non fur uiui. *An.* Questo è u
to seno a modo d'una grandissima cauerna tra
perficie dello aggregato et el fiume di Ache
deputato per carcere miserabile a epsi Sciag
inimici di Dio et delli aduersarii suoi, et non
sto luogo compreso dallo inferno. *Hie.* Quell
della quale Virgilio in ello octauo canto del
ferno, essendo loro negata l'entrata della Città
Erta.
Et già di qua da lei descende l'erta, è ella
medesima, che per questa cauerna delli Sciag
descendendo arriua al fiume di Acheronte, et
Virgilio et l'auctore da principio calorono a
fiume? *An.* Quella è dessa, et le parole che
tano cioè *Passando per li cerchi senza scorta*
dimonstrano, perché ti danno a intendere che
sta era innanzi a' cerchi, et consequentemente
me di Acheronte. *Hie.* Cosí debbe essere. Hai t
trouato in luogo alcuno di questa opera che
tore dica expressamente, o accenni, che fuori d
sta concauità dello inferno exposita agli occhi
et che si uede per tutto, e' siano altri luoghi pe
sto globo della terra deputati al supplicio d'eps
nati? Questo dico io, perché hauendo lui a fare
sua fictione uerisimile, io non se questa con
maxime doue ella si ristringe molto, si può
capace di tanta moltitudine di peccatori. Tu

dalla superficie dello aggregato insino al fiun
Acheronte, del quale noi parlauamo pure hora,
che anchora lui uada col sexto della terra gir
in quello luogho per tutto. *Hie.* Questi due c
che dà lo auctore in cotesti luoghi, oltre a che e'
molto ragioneuole che li intendessi cosí, non f
poca fede a questa opinione. Et io andauo testé
sando se forse el girare delle quattro speretti
maxime della ultima et minore, che è intera pe
to, potessi fare qualche peduccio a questa cosa
a me pare di si, a chi ui penserà bene, hauend
forse uoluto demonstrare per quella parte do
poteua farlo, per essere la ultima, come egli i
deua el tutto, che e' non poteua cosí in acto
ducere per le cagioni che s'intendono. *An.* I
io per me la intendo cosí. Ma io non uoglo p
rire in questo luogho una cosa che fa per q
che cerchano trarre qualche senso di questa ope
questo è che passando l'auctore in questo suo
mino su per e' pauimenti de' cerchi, pare cosa r
neuole che quelli che truoua in ella superficie d
pauimenti sieno, secondo lui, in minore et piú
gieri colpa, che gli altri loro complici che fu
piú bassi, et per questo piú remoti dal cielo,
è el luogo de' beati. Onde, per qualche cenno cl
in Cocito, attrauersando sopra la ghiaccia, si
che ua dalle minore colpe alle maggiori. Di c
può comprendere che nelli altri cerchi, che
puncto a pendío, iui sieno punite le maggiori e
graue colpe, doue el luogo della punitione è piú
si, et cosí e conuerso; et però sono da obseruare
sti luoghi con diligentia, et maxime doue le a

uia di disegno se non la metà di questo
per essere nascoso et rinchiuso nel seno d
ra. Et pure sare' bene farlo in qualche m
modo ci fussi. Et haueuo già altra uolta
di piglare questa meta, poiché altrimenti nor
et figurarla prima cosí semplicemente, poi d
dalla superficie al centro in quelle parte
stessi bene. Che ne pare elli a te? *An.* Tutt
lo che tu hai decto è la uerità; et che si u
fare, et che non si può, et potendosi, che no
se non mezo, et che segnandolo cosí in gen
si potrebbe poi diuiderlo in parte. E' si p
forse; ma io non so s'io mel credo, uolendo
le debite proportioni, perché, accostandosi al
le cose diminuiscono in modo, et diuentano
cole che pochi ne sarebbono capaci. *Hieron*
forse di quelli che non hauessino in prat
texto, et che non ci hauessino mai pensato,
gnessino cosí sori in su el disegno; ma di qu
hanno familiare questa opera, io credo che
bono molti: et però è bene che tu ci pensi
co, che non sia (credi a me) opera perdu
Lo auctore medesimo figura questo uano de
ferno insino a tutto el sexto cerchio, che u
essere el quinto grado o uero distanza immod
chonca: et bene, perché fa una figura molto
a tale uaso; onde lui stesso in el nono capitol
inferno, di lui parlando, dice: *In questo fond*
trista chonca. Quando adunque questo Infe
hauessi a diuidere figurandolo in parte, io p
tutta questa per una. Dipoi calando giú al s
cerchio, che è el sexto grado, io farei di

un'altra parte, perché (come tu sai) egli è distincto in tre gironi, et euui che fare assai, uolendo acconciarlo bene. *Hie.* Io non so se le mura della città di Dite si tenessino con la loro altezza la uista delle fosse et della palude pigliandola a cotesto modo: haci tu pensato? *An.* Tu di' bene. Ma potrebbesi, per fuggire cotesto inconueniente et non hauere a multiplicare in disegni, appiocchare le mura della città di Dite et el cimiterio delli Heresiarchi dentro a quella, al septimo cerchio. *Hie.* Tu hai pensato bene. Ma dal fondo di questa chonca (poi che così la chiama l'auctore) insino al centro uniuersale, farestine tu una parte sola? *An.* No, che u'è troppe cose. La ualle di Malebolge, el pozzo, e' Giganti, le sperette, la tomba, et Lucifero. E' sarebbe troppo uiluppo. *Hie.* Così pareua anche a me; e' se ne potrebbe dunque fare due parte: una Malebolge, appicchandoui el burrato di Gerione, et tutto il restante insino al centro un'altra. *An.* Così si uorrebbe fare. Prima disegnare tutto el corpo dello aggregato, et in lui quella parte che si monstra di questo suo inferno sotto el colmo di Hierusalem così in generale, senza altra distinctione di cerchi, perché non ui capirebbono. Di poi, in ell'altro disegno, porre quella metà dello inferno solamente che si può uedere senza lo aggregato, et in epsa, perché ella si può fare maggiore, distinguere tutti e' cerchi come elli stanno. Nel terzo disegno figurare (come è decto) la prima parte d'epso inferno insino alle mura della città di Dite. Nel quarto porre decte mura con e' loro cimiteri, che fanno el sexto cerchio, et extendersi insino al septimo de' tre gironi,

I. disegno.

II. disegno.

III. disegno.

IIII. disegno.

V. disegno. et quello comprendere in decto quarto diseg
to. Nel quinto figurare l'ottauo cerchio, ciò
VI. disegno. lebolge. Nel sexto et ultimo el pozzo, le
sperette della ghiaccia et la tomba di Lucife
fanno el nono cerchio et l'octauo grado, o u
stantia, insino nell'altro emisperio. Et bisogn
lasciare in dietro e' Giganti et Lucifero, perc
sterebbono ogni cosa. Cosi parrebbe di fare
quando pure fussi giudicato bene che si
Hie. Anzi si uuole farlo a ogni modo, perc
diante questi disegni, si uedrà ogni cosa com
si hauessi realmente innanzi a gli occhi. Rest
a dire altro? *An.* A me pare che noi hab
raccolto ogni cosa; et se altro ui occorressi i
sto mezo che si faranno e' disegni, poi ch
ti pare, lo potremo conferire insieme, come n
biamo facte l'altre cose insino a qui. *Hie.* Se
credessi che ti fussi molto sinistro, perché
uorrei però affaticarti indiscretamente, io dir
noi riscorressimo in questo ultimo una uolt
questo cammino continuato dal principio insi
fine, et senza alcuna interruptione, perché
sto modo noi andreno ripiglando tutto quel
s'è detto in pezzi, et uedremolo una uolta tu
sieme, che non s'è potuto fare per insino a q
e' dubii che occorreuano infra e' ragionamenti
spesso era ropto l'ordine della enarratione. V
tu puoi commodamente farlo, che non fia s
bene. *An.* Egli è tanto el desiderio che io ho d
piacerui, et che questa cosa s'intenda bene pe
chuno che sia per farne fructo, che ogni fa
questo m'è dilecto grandissimo. Et parmi n

che sia bene riscorrere una uolta continuamente questo cammino, ma necessario. Io uo bene che tu consideri hora che pazza cosa sarebbe stata questa a scriuerla, et che zibaldone, et che matassa scompiglata; et pure, confabulando cosí dolcemente, noi ne siamo, per gratia di Dio, uenuti al fine. *Hie.* Non dire cosí. Quando tu ti mettessi a scriuerla (che si uuole che tu lo facci a ogni modo, et io ti offero l'opera mia in quello che la ti uenissi a proposito) ella non ti riuscirebbe cosí scompiglata et pazza, come tu te la imagini. La cosa in se è difficile, io lo confesso, ma lo amore, el tempo, et la diligentia uince ogni difficultà. Poi non è bene che questa fatica si perda, maxime recando seco qualche utilità, oltre a l'obligo che tu et io et tutta la città habiamo con questo Poeta. Egli è pure troppo che questo thesoro che lui acquistò con tante uigilie et sudori sia stato occulto presso a dugento anni, senza che hora che gli è ritrouato, noi, per nostra negligentia, lo lasciamo perire. Sí che fa pensiero di scriuere questa cosa a ogni modo, et non aombrare doue e' non bisogna, perché e' non ti ha a manchare né ingegno né aiuto, doue egli accadessi. *An.* Col nome di Dio. Quando al desiderio mio si aggiugnerà l'opera tua, e' non mi mancherà l'animo a questa impresa, anchora che la sia sopra le mie forze. Ma torniamo al proposito nostro. Noi fareno questi sei disegni, et credo certo che se u'è rimaso scrupulo alcuno in ello animo, che loro, ueggendo coll'occhio, ue lo caueranno. Alla narratione di questo cammino, accioché noi non perdiamo piú tempo. *Nel mezo del cammino della* sua *vita* si

IIII descriptione di tutto el cammino di questo inferno, da la superficie al centro.

trouò Dante *in una selua obscura Che la diri*
era smarrita. Et fu questo l'anno della salutif
Anno di Giubileo M. CCC. carnatione MCCC, anno di Giubileo; di notte,
Descriptione della selua. do (come lui dice) la luna piena. Questa selua o
et saluatichissima è, o [uogliamo dir ch']e' [1] l
essere, presso a Cuma, per a dietro città di Cam
o uero di Terra di lauoro, et di Cuma uerso la
di leuante æquinoctiale in una costa che si a
uerso ponente; per la quale costa scendendo l
tore, con le spalle uolte a leuante, trouò, a
della scesa, uno monte domestico, et, come lu
dilectoso, et presa la uia su per quello ch'el
el quale allhora, secondo che epso lo pone, si tr
in el principio dello Ariete, era già salito sop
rizonte, gli fu al cominciare dell'erta imped
cammino prima da una Lonza, poi da uno l
et ultimamente da una Lupa magrissima. On
spauentato, lasciando el monte, et in el piú bas
go della ualle trascorso, se li fece incontro la
di Virgilio, et sí gli disse: *A te conuien ten*
tro uiaggio, *Se scampar uuoi*, et cetera. Et u
in su la mano sinistra, dirizzandolo su pe
monte saluatico et erto, et cosí salendo si
xono quasi che alla sommità, doue e' trouor
porta sopra la quale erano scripte quelle parol
Porta di inferno. *me si ua nella città dolente*, et cet. Et per
entrati, trouorono una scesa, per la quale m
dosi a camminare, col uiso uòlto sempre a m
non dopo molto si riscontrorono nella secta d
Sciagurati che mai non fur uiui. tiui *a Dio dispiacenti et a nimici suoi*, e' quali
dietro a *una insegna Che girando correua*

[1] mc. al cod. e alla 1ª ediz.

rapta Che d'ogni posa, allhor[1] *pareua indegna*. El numero era si grande, che l'auctore dice che *non hare mai creduto Che tanti Morte n'hauessi disfacti*. Et cosí seguitando lo scendere insino alla riua di Acheronte fiume, trouorono iui Carone demonio, che passaua l'anime all'altra riua del fiume, et in questo luogho lo auctore, per el tremore della terra et per el balenare d'una luce uermiglia, come morto caduto, et dipoi per uno graue tuono risuegliato, si trouò con Virgilio dall'altra proda del fiume. La quale proda circunda tutto lo abysso nella sua maggiore larghezza. Et qui trouorono la calle del primo cerchio di Inferno denominato Limbo; la quale calle (acciò che io replichi ogni cosa) è cosí posta, che partendosi una linea da leuante sopra Hierusalem uerso ponente, et una da tramontana sopra Cuma uerso mezo dí, la trauersa, o uero croce, che facessino queste due linee insieme, sarebbe a perpendicolo sopra detta calle, et risponderebbe sopra allo aggregato discosto da Cuma et dalla porta, onde elli entrorono da principio, migla quattrocento sessanta per linea recta uerso Mezodí, che uiene a essere tra l'isola della Sicilia et la Barberia. Entrati nella calle, Virgilio uolse l'auctore insu la mano dextra, benché (come io ho gia detto) ogn'altri dica in su la sinistra. Et cosí uòlti incominciorono a camminare per questo primo cerchio, el quale in quello luogo gira a torno per tutto con una larghezza di migla octantasepte et mezo, et è distante dalla superficie dello aggregato a perpendiculo la octaua parte del suo semidiametro, cio è d'epso aggregato,

Acheronte fiume.

Carone demonio.

Calle del primo cerchio. Limbo.

Voltoronsi a mano dextra.

[1] cosí il cod. e la 1ª ediz.; la 2ª ha: *allor*, che si potrebbe sciogliere in *a lor*, meglio rispondente al *mi* del testo dantesco.

che sono migla quattrocentocinque et quindec
Paruoli innocenti. tiduesimi. In questo Limbo sono relegati e' p
innocenti morti senza baptesimo, et quelli c
Morali. xono moralmente ma senza la fede christia
non hanno altro tormento che la sola priu
della uisione di Dio. Di questo cerchio pa
Virgilio che per notitia del tutto bastassi mo
ne a lo auctore la decima parte. Et cosí des
Cerchio secondo. Luxuriosi. al secondo di minore giro, doue sono castigati
xuriosi, et di questo, uoltando pure in su la d
presono parimente la notitia della decima par
è questo secondo cerchio distante dal primo
medesimo ch 'el primo dalla superficie dello ag
to, cioè migla quattrocento cinque et quindici
duesimi, et ha di largheza intorno intorno per
Cerchio terzo. Golosi. migla septantacinque. Quinci al terzo discend
che è el luogo de' Golosi, lo trouorono ancho
ristrecto dal secondo, et di quello pure insu la d
come delli altri, circuirono la decima parte
notitia del tutto. Et da questo terzo cerchio
condo sono pure migla quattrocentocinque et
dici uentiduesimi a perpendiculo, et la sua tra
o uero larghezza, è miglia sexantadue et mezo.
Cerchio quarto. Prodighi et auari. sono dipoi nel quarto cerchio de' Prodighi e
Auari, minore anchora che el terzo, et tanto da
lo distante quanto lui dal secondo, cio è migl
quattrocentocinque et quindici uentiduesimi
pendiculo; et in questo cerchio, el quale uiene a
re in el suo pauimento di trauersa miglia cinq
girando pure in su la mano dextra, trouorono
al fine della sua decima parte una fonte, dalla
Fonte et ce. usciua uno fossato, che cadendo in el quinto c
fa di sé la palude Styge. Per questo fossato

que discendendo Virgilio, et l'auctore calorono in epso quinto cerchio, el quale è distincto in due circuitioni, ciò è nella palude praedecta et nelle fosse che circundano la città di Dite, che l'una, ciò è detta palude, è deputata per li Iracundi, e' quali sono iui puniti al sommo dell'acque, et per li Accidiosi, che paghono li loro debiti sotto le fecce di quelle; et l'altre, ciò è le fosse, per gli Inuidiosi et per e' Superbi. Et di questa palude, la quale ha di trauersa in quello luogho migla trentasepte et mezo, girorono anchora la decima parte pure in su la mano dextra. Et quindi montati in su la barca di Phregia attrauersorono la palude, et di quella entrorono nelle sopradecte fosse, le quali girono anchora loro intorno alla città con una larghezza di miglia trentasepte et mezo, come la palude et di quelle, tenendo pure in su la dextra, strisciorono anchora la decima parte, et è da questo quinto cerchio al quarto pure miglia quattrocentocinque et qnindici uentiduesimi. Vsciti della barca di Phregia circa la porta della città, et tentando di entrare dentro et non potendo, per essere loro facta resistentia uenne uno messo da Dio, et aperta con una sola bacchetta epsa porta, et loro entrati dentro da quella furon immediate nel sexto cerchio, che è uno cimiterio di sepolture affocate lungo le mura di dentro da epsa città. In elle quali sepolture sono puniti gli Heresiarchi; et di questo cerchio, che nel suo pauimento ha, di trauersa pure migla trentasepte et mezo, e' circuirono similmente la decima parte. Et quindi partendosi, uennono a una ruina di grandissime pietre, et da quella scesono nel septimo cerchio, el quale a per-

Cerchio quinto.

Iracondi et Accidiosi, nella palude et cet.

Invidiosi, Superbi, nelle fosse.

Phregia.

Cerchio sexto.

Heresiarchi.

Cerchio septimo.

pendiculo è parimente distante dal sexto migla
trocento cinque et quindici uentiduesimi. C
cerchio è diuiso in tre gironi di Violenti, che
include l'altro; che nel primo, che è uno lago d
Phlegetonte. gue, che l'auctore medesimo chiama Phlege
Violenti al proximo. sono castigati e' Violenti al proximo, et ha
girone di trauersa migla uenticinque. Nel se
che è uno boscho di sterpi, sono puniti e' V
Violenti a sé medesimi. a sé medesimi, nella persona et nella roba, et
gira intorno con una larghezza pure di migl
ticinque. Nel terzo, che è uno campo di rens
el quale piouono continuamente fiamme di
Violenti a Dio, a Natura, a l'Arte. sono castigati e' Violenti a Dio, a la natura
l'arte, et ha questo terzo girone, cosí come g
due, migla uenticinque di larghezza. Di que
gironi, tenendo pure sempre insu la mano dex
passando da l'uno a l'altro, Virgilio et l'auctore
rono di ciascuno la decima parte, et in el gi
questo terzo, non dopo molto, trouorono uno
cello di sangue che uscendo della selua att
saua el campo della rena. Sopra el quale ferm
l'auctore et marauiglandosi, Virgilio gli dixe
per insino a quel luogo e' non haueuono trou
piú notabile cosa; et ricercando l'auctore la c
Nota el luogho dove gli erano quando e' si trouorono sotto la isola di Creta, et cetera. s'accorge, per la risposta di Virgilio, che gli er
quello luogo a perpendiculo sotto l'isola di Cr
di quella sotto la montagna di Ida, et di quest
una statua, parte di metalli et parte anchora d
cotta, pel mezo del quale luogo, quando be
considera, si può pienamente intendere el sit
forma di tutto questo suo inferno et cammino
partendo. Virgilio et l'auctore si missono su p

delli argini di decto fiumicello, che erano di pietra, et cosí camminando attrauersorono tutto el girone, et nello attrauersare hebbono notitia prima de Vio lenti a Dio, et dipoi de' Soddomiti, et giunti sopra el burrato di Gerione, doue sboccaua decto fiumicello, Virgilio chiese allo auctore una corda che gli haueua cinta, et gittatola nel burrato uenne appresso Gerione. Il perché, uoltosi Virgilio a Dante gli dixe che, mentre che lui parlaua con Gerione, egli andassi et uedessi gli Vsurai, et cosí andando lo auctore forní di circuire l'ultima decima parte del girone, che gle ne restaua poca; la quale finita, uenne appuncto, con le già decte decime parte, hauere circuito tutto lo inferno, et trouauasi allhora essere ritornato sotto quella linea, che mossa (come noi di sopra dicemo) da leuante, et tracta uerso ponente, passassi sopra Hierusalem. Ma haueuono acquistato assai allo innanzi, cioè uerso el mezo et cosí uerso el centro. Tornato dipoi l'auctore insino alla sboccatura, o uo' tu dire cascata, del fiumicello in el burrato già decto, trouò Virgilio essere salito sopra le spalle di Gerione. Doue salendo anchora lui, et Gerione con questa nuoua soma dalle sponde del burrato allargandosi, incominciò con larghe uolte per quello aere tenebroso a uolare, et quasi come se notassi, a poco a poco descendendo, gli pose ultimamente a piè della stagliata roccha insu l'octauo cerchio di Malebolge, et erano insino a questo luogho dal septimo cerchio calando scesi a perpendiculo migla septecento trenta et cinque uentiduesimi. Questo cerchio di Malebolge è (come piú uolte habiamo già decto) una ualle tonda, che

Burrato di Gerione.

Cerchio octauo di Malebolge. Fraudolenti.

inchiude in sé dieci fossoni, che circundano
l'altro, pendendo sempre uerso el mezo della
Pozzo de' Giganti. che è uno pozzo assai largo et profondo. Q
dieci fossoni sono attrauersati da uno argine
gli caualca tutti a similitudine di ponte, di g
in grotta, et ha ciascuno di questi fossoni nell
larghezza di trauersa migla uno et tre quarti, e
to l'ultimo et minore che ne ha solo mezo m
et in questi sono castigati e' Fraudolenti; de'
lo auctore, quando di insu gli archi di decto a
passando, et quando in elle proprie fosse scend
ha pienissima notitia del tutto. Et fu el loro
mino partendosi dalla stagliata roccha, doue
rione gl'haueua posati, insu la mano sinistra per
no che gli arriuorono al decto argine o uero p
che ueniua a essere insu la dextra. La trauer
uero diametro di tutta la ualle, oue ella è più
gha, è migla trentacinque. Et conciosia ch
dieci sue fosse habbino (come noi habbiamo d
di trauersa miglia uno et tre quarti per una, exc
l'ultima, che ne ha migla mezo, et che da q
ultima al pozzo sia uno quarto di miglo, se tu
tiplicherrai bene la trauersa di ciascuna fossa
noue prime et maggiori, trouerrai che le fanno
numero di migla quindici et tre quarti, che agg
toui la trauersa dell' ultima, che noi diciamo e
mezo miglo, et lo spatio fra questa et el Pozzo
gia è decto essere uno quarto, fanno tutte ins
migla sedici et mezo, et con tanta larghezza u
a girare per tutto questo octauo cerchio di M
bolge ; et raddoppiando questa larghezza sareb
migla trentatré, che aggiuntoui la trauersa, o

diametro del pozzo, che già abbiamo decto essere migla due, fanno migla trentacinque. Et tanto dicemo poco innanzi essere el diametro di tutta la ualle in ella sua piú larga parte. Da le sponde di questo pozzo Virgilio et l'auctore furono posti per mano di Antheo in su la ghiaccia di Cocito, la quale loro attrauersando dalla grotta ad Lucifero, hebbono notitia di tutte a quattro le sperette deputate a' Traditori, et cosí della amplitudine del pozzo uerso el centro, che uiene a fare la tomba di Lucifero, et da questo luogo, cioè dal centro uniuersale, alla altezza della prima et maggiore fossa di Malebolge, doue noi diciamo che la ualle ha migla trentacinque di diametro, sono a perpendiculo migla octantuno et tre uentiduesimi. Et a questo modo è terminato tutto el cammino dello Inferno da lo emisperio nostro secondo che lo pone et descriue l'auctore. *Hie.* Questo è stato uno utile et copioso discorso, et credo che hora s'intenderanno assai meglio questi disegni che noi habiamo fra mano, et confortoti ad expedirli con quanta celerità tu puoi, innanzi che queste cose che noi habiamo cosí fresche, c'eschino della mente. *An.* Poco tempo che noi stiamo insieme basterà a trarne cosí una bozza; se poi e' ui parrà di farli assettare altrimenti, uoi ue ne sarete signori. *Hie.* Noi ti habbiamo affaticato tanto, che sarà hora mai bene che noi ti rendiamo alle tue consolationi. Non ti incresca di hauere facta questa opera, quando bene ella ti fussi stata un poco molesta; perché, io ho speranza ch'ella non habbi a essere senza fructo. Fa' pure pensiero che quello che s'è decto di sopra dello scriuere que-

Ghiaccia di Cocito.

Sperette deputate a' Traditori.

Tomba di Lucifero.

ste cose et farne copia si facci a ogni modo, meglio ti parrà. Perché hauendole tu con uigilie et fatiche ricerche in quelle obscurità inferno, et tractole ultimamente di sí graue e turne tenebre ad luce, io credo, anzi sono cert tu puoi molto piú grauemente errare tacendol scriuendole, in qualunche modo tu te le scri

Vale.[1]

[1] qui termina il cod. Riccardiano. — Ms. cart. del se di cc. 41 (numm. in alto, a destra, di antica mano e in pure a destra, modernam., a macchina), piú una membr. cart. in princ., e una membr. in fine, non numm. Nel *r* 1ª membr.: FORMA ET SITO DE LO INFERNO; nel *r.* della 1 la *Nota Denumeri veri*, ecc. di mano del Benivieni; nel *r* 2ª membr., di mano moderna: *Carte 41 nuov. num. pi mbr. e due cart. in principio e una mbr. in fine non num reg.* — Legatura originale in asse con dorso di vitello. costola, in lettere dorate entro un quadro pure dorato NETT | DIALOG. | Mss.

(Passeri

Hieronymo Beniuieni a Benedecto Manetti salute.

Hai, dilectissimo mio Benedecto, per insino a qui, tutto quello che noi, parte dalla uiua uoce della buona memoria di Antonio tuo fratello, parte anchora da alcuni suoi scripti, raccolto circa al sito, positioni, et misure dello Inferno del nostro Poeta Dante Alighieri, ne habiamo dipoi in el precedente dialogo, et se non elegantemente almanco con fede, in quello modo et secondo quello ordine disteso, che io ho creduto essere piú alla sua mente conforme, della quale quanto ad questo mi parena hauere assai piena et sufficiente notitia. Hora, perché alla perfectione di tale opera mancaua (come per la ultima parte di decto precedente dialogo puoi manifestamente comprendere) alcuni disegni insieme con le loro declarationi, la quale cosa Antonio dalla morte preuenuto fare non potette, giudicai essere mio debito di occorrere in qualche modo potendo ad questo male certo da me, quando pretermesso lo hauessi, excusabile defecto. In ella exequutione però della quale cosa, anchora che quanto a questi tali disegni io conosca di hauere assumpta una prouincia molto difficile, anzi, a dire quello che è,

impossibile, non uolendo declinare dalle debi
portioni et dalla uerità della cosa, ho niente
existimato essere manco inconueniente fare i
sto come si può, anchora che si facci come
debba, pure che ne resulti quello che si de
che per non si potere fare come si debbe, l
indietro quello, che non facto rende la co
difficile o forse ancho impossibile a intenderl
epsi disegni: per e' quali, quantunche falsi in
luoghi et defectiui, come facilmente si possa p
leggendo, innanzi a gli occhi se li propone, con
dere secondo la sua forma et imaginarsi que
brica et architectura admirabile dello inferno
decto, non uoglo che tu ne habbi altro testi
che te medesimo. Riceui adunque, caro mio
decto, questo nostro inepto certo ma non forse
fectione della opera al tutto incommodo suplen
Riceuilo, dico, come cosa a te debita: et se no
cagione di iustissima heredità quale el prece
dialogo, almanco per ragione di mutua et corr
dente amicitia, per la quale uoglo anchora
sia lecito potere di questo come di quello
insino alla sua morte liberamente disporre.

Vale.

Secondo dialogo. Interloqutori Hieronymo Reniuieni, Antonio Miglorotti et Francesco da Meleto.

Antonio. Gaudium sit tibi semper et pax. *Hieronymo.* Quale gaudio, et che pace posso io piú hauere in questo mondo, doue non è se non tristitia, contentione, et lachrime? *An.* Non sai tu che gli è scripto che chi semina in pianto in gaudio miete? *Hie.* Io non solo so che gli è scripto, ma io lo credo cosí come gli è scripto: perché lo auctore suo non può mentire; pure, mentre che lo huomo si ueste di questa carne passibile, e' non può fare che non senta le puncture del mondo, delle quali questa, che io ho ultimamente per la morte del nostro Antonio Manetti riceuuta, m'è tanto piú graue et dolorosa, quanto io resto per quella piú nudo d'ogni humana consolatione, non mi essendo rimaso, in questa ualle misera di pianti, quasi altra delectatione fuori della honesta et sempre dolce conuersatione delli amici: di quelli, dico, che, et per probità di uita, et per conuenientia di costumi et mutua corrispondentia d'amore et di officii ne ha lungo tempo commendata l'uso et la experientia continua, de'quali amici, amici ueramente dello amico et non della for-

tuna, (perché pochi o forse per uentura nessuno hoggi piú ne soprauiue) in e' quali io, quasi come in uno porto tranquillissimo, possa tal uolta recreare lo animo tribulato, non ui debba certo parere marauiglia se, come huomo, io in qualche modo della sua mortè mi dolgo, parato però sempre a conformare la mia uolontà con quella di colui che ce lo dette, et che quando gli piacque ce lo tolse; credo certo per suo, et nostro bene: per suo, trahendolo di questa miseria per condurlo (come io spero et desidero) alla sua patria celeste; per nostro, admonendoci, mediante la sua morte, della humana fragilità, et del fine ad che noi siamo creati. *Ant.* Veramente quando io meco medesimo considero gli studii degli huomini et le loro uane et fallace contentione, le quali spesso in mezo al corso o prima ch'elle giunghino al porto de' nostri male regolati desiderii miserabilmente ruinano, a pena mi posso dalle lachrime contenere, non per amore di quegli che da tanta miseria dipartendosi è, per el modo della loro precedente uita, da sperare che Dio per sua misericordia tiri et conduca alla felicità eterna, ma per la cecità di chi rimane in queste tenebre del mondo, la quale cecità è tanta, che benchè ciascuno in sé la riconosca et spesso la predichi et confessi, pochi sono però che in lei non si dilettino, et che per liberarsene uoglino conuertire gli occhi della mente da queste tenebre ad quella luce, la quale illumina ogni uomo che uiene in questo mondo. Antonio Manetti è morto, et è certo da increscere non di lui, del quale per le sue conditioni è (come tu di') da credere che sia mediante la morte passato ad mi-

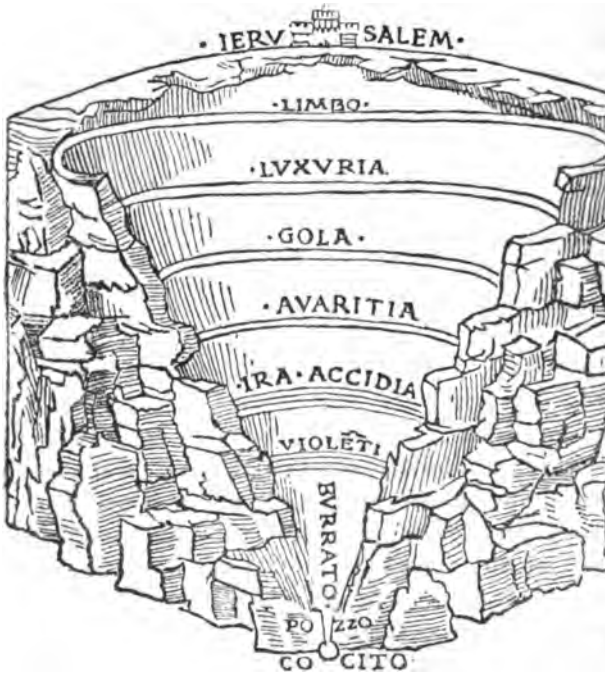
gliore uita, ma di noi che siamo rimasti in questa miseria del mondo, et di quello che insieme con lui è morto alla notitia degli huomini, perché io so che in quella mente era una particulare cognitione di molte cose, maxime della nostra città, le quali lui essendo huomo diligente et molto accurato inuestigatore della antichità, haueua da diuerse persone in el corso di molti anni ritratte, delle quali per quanto io possa raccorre e' non ha lasciata memoria alcuna, che mi duole tanto quanto io ho, per lo opposito, piacere che prima che partissi di questa uita noi fossimo con lui, et traessimoli della mente quello ch'egli haueua con tanti suoi sudori excogitato et raccolto circa al sito, positioni, et misure dello inferno del nostro poeta Dante Alighieri. Che se non lo hauessimo fatto è molto uerisimile che anche questa sua ultima fatica fussi insieme con le altre perita, in danno commune di tutti, maxime di quelli che hanno, et meritamente, affectione a questo poeta. Et una delle cagioni potissima che ci ha condocti hoggi qui, è per intendere da te se lui, in quello poco del tempo che intercesse dal dí che noi fumo insieme, insino al principio della sua infirmità, fece, tu chesappi, quelli disegni che noi rimanemo che si douessino fare per piú piena cognitione di questo sito dello inferno.

Hie. Io n'ho qualche uolta ricercho Benedecto suo fratello, et lui ultimamente mi dixe hauere diligentemente examinate tutte le sue cose, et non trouare altri disegni pertinenti a tale sito che quello che lui ci monstrò: et per questa cagione, giudicando io pure che questi disegni fussino necessarii, et hauendo anchora fresca la imagine che Antonio mi haueua

di quelli dentro alla mente segnata, mi mes
piú uostra et mia satisfactione, a tentare di
cerla di fuori in acto, secondo che io la haueu
tro in concepto. Et perché nel fare questo n
puncto accaduto quello che lui disse, et che a
io mi imaginauo, del non si potere fare que
segni secondo la uerità della cosa, sono stat
strecto, per la breuità delli spatii, non solo a la
in dietro molte cose, ma a porne anchora
uoi uedrete) molte false et fuori delle loro d
proportioni. Bisognerà adunque che doue è ma
ta la industria, o intercessa la impossibilità,
plisca lo ingegno et la discretione uostra. Qu
è el primo de' sei disegni che noi conuenimo
Antonio che si douessino fare per intelligenti
questa fabrica et architectura dello Inferno d'
uostro Poeta.

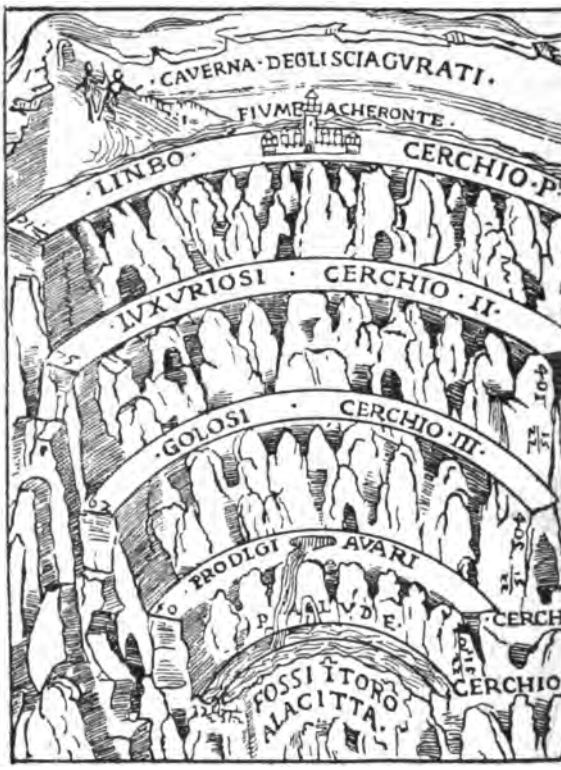
Imaginateui che questo tondo sia tutto el corpo dello aggregato dell'acqua et della terra, et che questo triangolo che occupa (come uoi uedete) la sexta parte di decto aggregato, et che si extende co' suoi lati et appuncta al centro, sia la concauità che farebbe in epso corpo dello agregato questo inferno quando e' fussi tutto uano, ciò è senza cerchi o pauimenti, che non li ho uoluti figurare in questo primo disegno de' sei, perché e' si uegga meglo et piú expeditamente il sito et la forma sua uniuersale, et per non confondere in sí poco luogo l'una cosa con l'altra. *An.* Questo primo disegno si in-

tende assai bene, ma perché hai tu preso s
spatio? *Hie.* Perché quando questi ragions
che si sono hauuti con Antonio si hauessin
a mettere in scripto (che è quello che noi d
riamo) e' non riuscirebbono tale uolume, ch
uolendo fare una cosa sproportionata, e' fussi
di maggiori figure che si sieno queste. *An.*
cemi. All'altro disegno. *Hier.* Eccolo.



Per questo secondo disegno si monstra (c
uoi potete uedere) la metà d'epso uano o uero
cauità di questo inferno, et qualche cosa piú, c
uede nel girare de' lati: che è facto, perché d

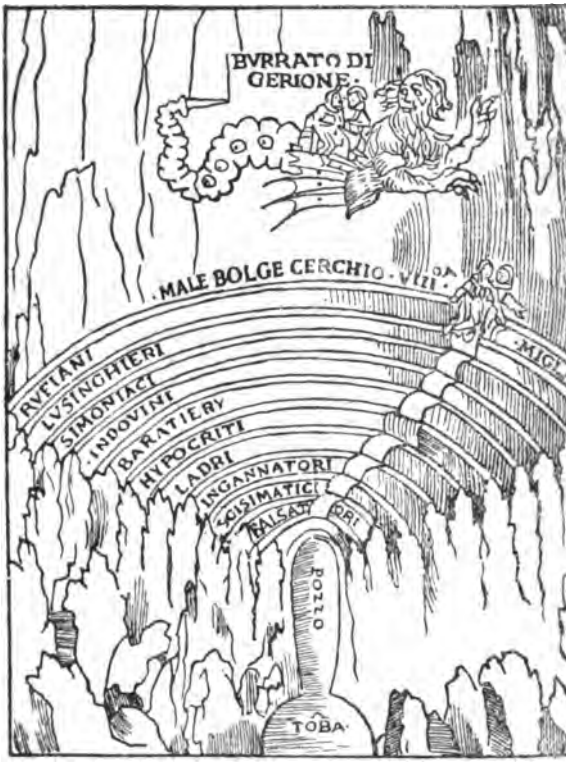
uano apparisca incauo cosí come egli ha essere in uerità. In questa figura sono (come uoi uedete) distincti tutti e' suoi cerchi et pauimenti, benché, quanto alle loro distantie et misure, quasi ogni cosa ci sia falsa et fuori di proportione rispecto alla breuità dello spatio, in el quale era impossibile potere obseruare le debite proportioni, et riducere ogni cosa a braccia piccole, et porle secondo ch'elle harebbono a stare. *An.* Questo poco di piegatura che fanno le due linee extreme, o uero lati del burratod i Gerione, immediate sopra el pozo de' Giganti, debba (come io arbitro) designare la ualle di Malebolge, benche e' non ci sia scripto: che forse per la scarsità del luogo non si poteua fare commodamente, comme io ueggo anchora essere in questo medesimo disegno disopra obseruato nel quinto cerchio della palude Styge, doue sono puniti gli Iracundi et gli Accidiosi, et nelle fosse che circundano la Città di Dite deputate, secondo che si concluse l'altra uolta, a' Superbi et agli Inuidiosi, et nel sexto cerchio dentro alle mura della città doue si castigano li Heresiarchi, et nel septimo de' Violenti al proximo, a sé medesimi, a Dio, alla natura, et all'arte. Et di sotto anchora nel nono et ultimo cerchio delle quatro sperette della ghiaccia, deputate a' Traditori, che in tutti questi luoghi ueggo che per la breuità delli spatii non s'è potuto descriuere pure e' nomi delle colpe in tali luoghi punite. *Hie.* Egli è la uerità. Queste cose in sí poco spatio si possono (come tu uedi) appena accennare. Et però bisogna che lo' ngegno di chi le uede discorra poi per sè medesimo, et si extenda doue non aggiugne el pennello o lo stile. *An.* Cosi è certo. Al terzo disegno. *Hier.* Questo è depso.



Come io credo che uoi ui ricordiate noi, c
nimo l'altra uolta con Antonio, che uolend
gnare questo sito dello inferno in modo che fu
teso che gli era necessario che facto el primo e
condo disegno uniuersale, noi ci rifacessimo da
et diuidessimo questa metà del suo uano, che
uedere, in quattro parti, o uolete dire disegn
el primo, che è questo, si ragionò che compre
dalla superficie dello aggregato insino alle
della città di Dite exclusiue, che uiene (co

uedete) a pigliare la cauerna delli Sciagurati che mai non fur uiui. El primo cerchio del Limbo, el secondo de' Luxuriosi, el terzo de' Golosi, el quarto de' Prodighi et delli Auari, el quinto delli Iracundi et delli Accidiosi nella palude Styge, et de' Superbi et Inuidiosi nelle fosse intorno a decta città. L'altro disegno si ragionò che representassi dalle mura della città inclusiue insino alla ualle di Malebolge, che uiene a includere el sexto cerchio delli Heresiarchi immediate dentro a decte mura; et el septimo de' Violenti con parte del burrato di Gerione, et è questo.

El terzo disegno (se bene ui ricorda) si r
che figurassi lo octauo cerchio, cioè la ualle d
lebolge sola; ma io ci ho uoluto agiugnere an
el pozzo de' Giganti, perché nel disegnare mi
che uenissi bene cosi. El disegno è questo.



Voi uedete come girano questi dieci fosso
come egli includono l'uno l'altro, et per il nu
segnato di miglia uno et tre quarti in questo p

maggiore, uoi hauete a ricordarui che *tutti gli* tri hanno la medesima distanza *nelle loro lar*hezze, o uolete dire trauerse, di *migla uno et tre* uarti, excepto l'ultimo che ne ha (come uoi sape) *solo* mezo miglo: ma non s'è per la breuità dello tio potuto segnare. *An.* Questo poco del uano resta fra la ultima et minore fossa doue terha la trauersa delli archi, che le caualcono tutte ino al pozzo, debbe figurare quello poco di spache si dixe l'altro giorno che restaua fra decto zo et decta ultima fossa, che (se bene mi ricorsi concluse essere uno quarto di miglo. *Hie.* esto è desso. *An.* Al quarto et ultimo disegno. . El quarto disegno conuenimo che abbraccias- utto el restante di questo Inferno, cioè le quat- sperette della ghiaccia deputate a' Traditori, la tomba di Lucifero che fanno el nono et timo cerchio intorno al centro uniuersale, et que- è depso.

In tutti questi disegni (come uoi hauete potuto notare) mancono molte cose, et molte ce ne sono poste quasi (come uulgarmente si dice) alla burchia, rispecto alla scarsità delli spatii et alla impossibilità della opera. Ma leggendo con attentione el texto, et faccendouelo familiare, potrete con questi pochi inditii, qualunque epsi si sieno, ritrouare per uoi medesimi ogni cosa, et disegnarui questo sito nella phantasia in quello modo che se lo imaginò

auctore. *An.* Io conosco hora, per *questi disegni*, ne quello che si dixe da principio et che *tu dì'* auere dipoi per experientia prouato, del *non si* otere disegnare questa machina dello inferno, et axime in sì poco spatio, come se la figurò lo Auc-re nella mente, è la uerità, et che gli era ne-sario, uolendo pure farlo, lasciare indietro molte e, et molte anchora porne (come tu dì') quasi alla rchia. Nientedimeno, io giudico che sia stato non o bene, ma necessario fare questi disegni come e' sono facti, et come s'è potuto. Perché, in qualun-e modo e' si sieno, egli aiutono molto la inten-ne di chi legge a intendere bene la forma et lo dine di questo sito, et quello che manca in loro, che egli hanno di falsità, non fa tanto danno che utile non sia molto maggiore; perché al manca-nento può suplire la lectione del texto, et alla falsità delle proportioni el giudicio dello intellecto. Sì che o per me ne resto pienissimamente satisfacto. E' si orrà che noi diamo queste bozze così come elle ono a qualche miniatore pratico che ce le reduca in uona forma. Che ci resta egli altro? *Francesco.* Io aueuo poste due cose alle mani, che nel ritractare neco medesimo quello che s'era l'altro giorno confe-ito et disputato circa a questo sito dello Inferno, n'erono occorse alla mente: delle quali era mia in-entione dimandare Antonio, la prima uolta che noi ci trouassimo con lui, che speraua douere essere pre-sto. Ma perché questo concepto m'è, per la sua morte, fallito, pensauo di metterle a monte, et fare quello con uoi che io desideraua fare con lui, per uedere se forse, conferendole insieme, io me ne potessi un poco

piu cumulatamente satisfare. *Hie.* Che co

Obiectione che Christofano Landino pone nella palude essere puniti e Superbi e gli Inuidiosi.

queste? *Fran.* L'altro giorno, quando noi con Antonio, io credo che ui ricordi come tra delle conditioni delle fosse che circundano di Dite, et concludendosi per qualche ueris dine che in loro fussi punito el uitio della bia et della inuidia, non obstante che lo non lo dica, Antonio, dopo qualche ragione a ta per confirmatione di questa sua opinion giunse che si marauiglaua come questi co tori di Dante hauessino passate queste foss col piè asciuto, et taciuto quello che fussi i presupponendo, come pare ragioneuole, che sieno poste da lui inuano o accaso, et a me

Risposta.

pure ricordare ch'el nostro Christophoro Land dica non so che. *Hie.* Egli è el uero che Cl phoro tractando della palude Styge, et delle che sono punite sopra et dentro alle sue a tiene che oltre al uitio della Ira, et della Ac che lo auctore pone iui con expresse parole in loro (benché e' non appaia pel texto) sia an punito el uitio della Superbia et della Inuidi chi uolessi dire che Christophano, sotto el della palude intendessi anchora le fosse della per essere le loro acque continue et d'una mede qualità, direbbe credo Antonio, se e' fussi uiuo Christophano non fussi uno di quelli coment che hauessi passate queste fosse col piè asciut harebbelo forse tanto piú caro, quanto la opin sua sarebbe piú sustentabile, essendo accompag dalla auctorità di Christophano; pure io non so dirmene. Leggi el suo commento in quello luog

nne poi quello iudicio che ti decta lo intellecto.
ran. Io lo farò. L'altra cosa che io uoleuo intende-
da Antonio è, onde lui trahessi che la entrata di
uesto inferno sia, secondo la imaginatione del Poe-
, appresso a Cuma; perché el dire che la pone in
uello luogo sí per imitare Virgilio, el quale lui
hiama suo maestro, sí anchora per le conditioni
e' luoghi circunstanti, non mi satisfa in tanto che
e si potessi monstrare per altri mezi, io non me ne
atisfacessi piú. *Hie.* Che ne dí' tu, Antonio, di que-
to? *An.* Dico che non obstante che quello che si
ixe, et della imitatione di Virgilio, et delle condi-
ioni di quelli luoghi, paia essere assai per sé suf-
ciente cagione a credere che lo auctore fingessi che
porta di questo suo inferno fussi in tale luogo,
he io credo però che si possa anchora demonstrare
er qualche altro modo; ma perché io non u'ho pensa-
, me ne remetterò a te, come a quello che hai que-
e cose un poco piú in pratica di noi. *Hie.* Se uoi ui
cordate bene, e'si dixe l'altra uolta che l'arco dello
regato dell'acqua et della terra, che risponderebbe
diametro recto della sboccatura di questo infer-
, quando e' fussi di sopra scoperto, sarebbe la se-
a parte della circunferenza di detto aggregato,
ò è miglia tremila quattrocento, come si può an-
e uedere da chi raccogle bene per le larghezze de'
uimenti de' cerchi et del pozzo, misurate sopra
etto arco; et dixesi che Hierusalem era apunto in el
lmo di detta sboccatura, et consequentemente nel
ezo di detto arco. Fa adunque cosí: arrecati innanzi
carta da nauicare, et prese le sexte poni l'uno de'
ti sopra Hierusalem, et extendi l'altro insino in

Per quale cagione Dante ponga la porta dello Inferno a Cuma.

migla mille septecento, ciò è insino alla fine di
arco, che uiene a essere la sua metà et fa unc
chio che ti figurerà apuncto la sboccatura pred
et uedrai che nel girare le sexte da mezzodí
ponente, et da ponente uerso tramontana, che
rai a trauersare tutto el nostro mare Mediterr
el primo luogo di terra ferma che toccherà lo
mobile di decte sexte sia in Italia, et di quella i
no a Cuma et a' luoghi predetti. *Fran.* Io ti int
Veramente lo ingegno di questo poeta fu ma
gloso, et uedesi che non si può penetrare in l
doue e' non habbi extese le sue ale. Che ci è
da dire? *Hie.* Per hora a me non occorre a
An. Né anchora a me. *Fran.* E' si uuole dare (
s'è decto) queste bozze a qualche pratico o m
tore o dipintore come ui parrà, et noi in qu
mezo saremo qualche uolta insieme, et uedren
notare tutte queste cose che si sono ragionate
ma con la buona memoria di Antonio, et hor
noi, innanzi che le ci fughino della mente. *An.* F
cesco ha ricordato bene, e' si uuole farlo a
modo, accioché non interuenga di questa come
altre sue cose che sono insieme con lui al m
perite. *Hie.* Io credo che se Dio, per sua gratia
presta anchora qualche dí di uita, et altro imp
mento non mi accaggia, che di quello che s'è ra
nato se ne perderà hora mai poco; perché a
la uerità io ho notate cosí per capi tutte le
decte et conferite, maxime le necessarie, et ho
andrò distendendo con quello ordine et secondo
la forma che io so che lui haueua in intentione
agiugneroui anchora quello che s'è oggi fra noi

erito. *An.* Veramente tu hai facto bene, et se a anto officio tu aggiugni anchora questo altro che tu ia perfectione alla opera incominciata, farai tanto eglio, et sarà perfecto lo obligo che et noi, et qua- nche altro studioso di questo poeta harà teco- dove tu uegga che la opera nostra ti uenga in esto a proposito, promettitene quello che la uale, rché io so che Francesco è del medesimo animo e son io. *Fran.* Veramente si. *Hie.* L'opera uostra la accepto come cosa a me per questa impresa cessaria: perché quando io la harò condocta al ter- ne che io disegno che sia (come io spero) presto, glio che noi siamo di nuouo insieme, et che si ga accuratamente, examini et castighi ogni cosa arbitrio uostro; et secondo che la opera ui riuscirà degna o indegna di luce, intendo che se ne facci puncto tanto quanto sarà per uoi giudicato.

Ad laude et gloria di quel primo et uero
Primo et sol uero bene, ond'ogni bene
Ogni uista opra, ogni atto, ogni pensiero
Recto, ogni gratia in noi si infonde et uiene.

Impresso in Firenze per opera et spesa di
Philippo di Giunta Fiorentino gli anni
della salutifera incarnatione
M.DVI a dì XX
d'Agosto

Nota De numeri *veri* et come hanno a stare nella *opera subiecta* *

Ambito dello agregato de l'acqua et della terra, migla 20 400 - c. 11 [1] . . . . . m. 20 400,—

Arco de lo Inferno che è la 1/4 parte de decto àmbito, m. 3 400. . . . . m. 3 400,—

c. 6 Profondità de lo Inferno et largheza nella sua sboccatura, m. 3 245 5/11 . . . . . m. 3 245, 5/11

c. 8 Distantia da l'uno Cerchio a l'altro insino al burrato, vna m. 405 15/22 . . . . . m. 405, 15/22

Distanza dal principio del burrato predicto al centro, m. 811 4/11 che sono lo spatio di 2 distanze delli giri - c. 12. . . . . m. 811, 4/11

Distantia dal principio del burrato predicto insino a Malebolge - c. 7. . . . . m. 780, 5/22

Distantia da Malebolge al centro, m. 81 2/22 - c. 7. . . . . m. 81, 2/22

Diametro de Malebolge nella sua magiore largheza - c. 7 . . . . . m. 35,—

Largheza del pauimento del primo Cerchio, ciò è de Limbo - c. 15 . . . . . m. 87, 1/2

Largheza del 2°, ciò è de Luxuriosi - c. 15. m. 75,—

Largheza del pauimento del terzo ciò è de Golosi - c. 15 . . . . . m. 62, 1/2

Largheza del pauimento del 4°, ciò è de Prodighi et Auary - c. 15 . . . . . m. 50,—

Largheza del pavimento del 5° et del 6°, ciò è de li Iracundi, Accidiosi, Inuidiosi, Superbi et Heresiarchi - c. 15 . . . . . m. 112, 1/2

(in 3 circuitj la palude, le fosse, et el cimitero, m. 37 1/2 per vno).

c. 15 Largheza del 7° Cerchio de Violentj in 3 gironi, m. 25 per vno . . . . . m. 75, —

Largheza de la prima fossa, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª, 9ª, m. 1 3/4 per vna, ne loro traverse - c. 31 . . . . . m. 1, 3/4

---

* Questa tavola, che manca alle edizioni, precede il *Dialogo* nel ms. Riccardiano ed è tutta di mano del Benivieni.

[1] Le indicazioni che qui si segnano in caratteri grassi si riferiscono alle carte del codice Riccardiano.

Largheza o vero traversa de la ultima i(dest) de la x^a, m. 1/2 . . . . . m.
Larghezza de lo spatio tra l'ultima fossa di Malebolge et el pozo. . . . . m.
Diametro del pozo de' Gigantj, m. 2 - c. 31. m.
Diametro de la magiore speretta de la ghiaccia - c. 19 *et* 20 . . . . . b.
Diametro de la 2^a - c. 20. . . . . b.
Diametro de la 3^a - c. 20. . . . . b.
Diametro de la 4^a et ultima - c. 20 . . . b.
Altesa de Giganti - c. 19 - b. xliiij l'uno . b.
Alteza de Lucifero - c. 19. . . . . b. 2

---

* Evidentemente è da correggere ivi " braccia 4000, 8000, 2
come risulta dal testo (cfr. pag. 73 di questa edizione). Del
stessa ultima cifra, dell'altezza cioè di Lucifero, di prima ma
ta 200, fu da altra corretta in 2000.

a) Nel margine a sinistra è ripetuta l'indicazione " 8245 5/
b) Nello stesso margine, a partire da questa linea sino a
che dice " Larghezza del pauimento del primo cerchio ecc. „,
questo calcolo:

780 5/22 — 81 3/22 — m. 811 8/22 che sono 4/11
405 15/22 — 405 15/22 — 811 8/22 che sono 4/11
} Due distanze

c) Ancora nel medesimo margine, a partire da questa lin
gesi il seguente calcolo:

Fosse 9. 1 3/4
9
6 3/4
Fossa x^a — 1/2
Spazio — 1/4 di m. tra 'l pozo et l' ultima fossa
m. 16 1/2
16 1/2
m. 33 —
m. 2 el diametro del pozo.
m. 35 — Diametro de Malebolge.

GIUNTE.

49, l. 25, la 1ª ediz. manca del *non*.
55, l. 6, *mi* manca alla 1ª ediz.
57, ll. 17-18, la 1ª ediz., erroneamente, *miglia octantuno et quattro undecimi*.
63, l. 8, la 1ª ediz., *se io ti uolessi* ecc.
68, l. ultima, la 1ª ediz. legge *et* invece di *e'*.
73, l. 8 di sotto, la 1ª ediz. erroneamente *che* invece di *per che*.
75, l. 16 alla 1ª ediz. manca *o*.
81, l. 6, la 1ª ediz. erroneam. *lecto*.
Ib., ll. 10-12, nelle edizz. le parole *lo spatio.... uiui* sono poste in margine come una postilla, ma il codice ce le restituisce nel loro vero posto. D'altra parte, se l'Autore intende di quello spazio segnato coi puntini, è un grave errore il suo di aver messo gli sciagurati subito al principio del cammino alto e silvestro, e l'aver creata un'altra porta oltre a quella che appare a tutti.
88, l. 9, la 1ª ediz. erroneam. *passate*.
103, l. 24, la 1ª ediz. erron. *aquirio*.
105, l. 5 di sotto, la 1ª ediz. erron. *calo*.
110, l. 17, nella 1ª ediz. manca *cose*.
112, l. 10, la 1ª ediz. erron. *e leuate* per *a leuante*.
116, ultima postilla marginale, la 1ª ediz. erron. *Nel luogho*.
121, l. 5 di sotto, la 1ª ediz. erron. *permesso*.
124, l. 5 di sotto, la 1ª ediz. *tenebre del mondo*.
128, nella 1ª ediz. questo disegno erroneamente è il terzo, e in suo luogo sta quello della pagina seguente. Lo stesso spostamento hanno le spiegazioni che accompagnano ciascuno di questi due disegni.
133, l. 9, la 1ª ediz erron. *debbo*.
135, l. 6 di sotto, la 1ª ediz. *dimandarne*.
136, segg. Le postille marginali mancano alla 1ª ediz.
138, l. 2, alla 2ª ediz. è saltato tutto un rigo.
139, dopo i versi, la 2ª ediz. in luogo di *Impresso*, ecc. ha FINIS.

INDICE

Dedica . . . . . .
Introduzione di *N. Zingarelli* . . . . . .
Prefatione di Hieronymo Benivieni . . . . . .
Dialogo di Antonio Manetti . . . . . .
Hieronymo Benivieni a Benedecto Manetti . . . . .
Secondo dialogo. . . . . .
Nota de' numeri veri, et come hanno a stare nella opera
Giunte . . . . . .

Altre Pubblicazioni Dantesche

della Casa Editrice S. LAPI - Città di Castello

Angeletti N. — *Cronologia delle "Opere minori" di Dante*. . . . . L. 1,—

Antona-Traversi C. — *"Greve tuono" dantesco* „ 1,—

Bartolucci L. — *Pensieri, massime e giudizi estratti dalla "Divina Commedia"* . . . . „ 2,50

Borgognoni A. — *Matelda*. . . . . „ 0,50

Clerici G. P. — *Studi varî sulla "divina Commedia" con lettera del comm.* GIUSEPPE DALLA VEDOVA. . . . . „ 2,—

Della Torre R. — *Scopo del Poema dantesco*. „ 1,—

Morandi L. — *La "Francesca" di Dante: studio, con appendice inedita*. . . . . „ 0,50

Natoli L. — *La "Divina Commedia" esposta in tre tavole illustrate ad uso delle scuole* (2ª edizione). - Vol. in-16 con tre tavole in cromo-litografia, rappresentanti i tre regni, e rispettive tabelle per la descrizione di esse. . . . . „ 1,—

GIORNALE DANTESCO: rivista mensile diretta da G. L. Passerini - Amministrazione: Venezia e Firenze presso le librerie di *Leo S. Olschki*. - Direzione: Firenze, Calimara, 2. Anno L. 20. - Un fascicolo L. 2.

DELLA

COLLEZIONE DI OPUSCOLI DANTESCHI

INEDITI O RARI

diretta da *G. L. Passerini*

si pubblica un volumetto in-16 di oltre 50 pagine ogni mese, vendibile, al prezzo di centesimi ottanta, da tutti i principali librai del regno. L'abbonamento ad una serie di dodici volumetti costa nove lire. — Direzione in *Firenze*, presso il conte G. L. Passerini, *Calimara*, 2; amministrazione in *Città di Castello* nello *Stabilimento tipo-litografico S. Lapi.*

Volumetti pubblicati.

1°-3° **S. Betti** - *Postille alla Divina Commedia.*
4° id. - *Scritti danteschi* in appendice alle *Postille.*
5° **Paganini** - *Chiose a luoghi filosofici della Divina Commedia.*
6° **M. G. Ponta** - *Dante e il Petrarca, aggiuntivi i Ragionamenti sopra due versi di Dante.*
7° **O. F. Mossotti** - *Illustrazioni astronomiche alla Divina Commedia.*
8° **C. De Antonellis** - *De' principî di diritto penale che si contengono nella Divina Commedia.*
9° **G. Galvani** - *Saggio di alcune postille alla Divina Commedia.*
10° **G. Bottagisio** - *Osservazioni sopra la fisica nel poema di Dante.*
11° **M. Caetani di Sermoneta** - *Tre chiose nella Divina Commedia di Dante Allighieri.*
12° **E. Alvisi** - *Nota al canto XI del "Paradiso" (v. 43-75).*
13° **G. Di Cesare** - *Note a Dante.*
14° **N. Villani** - *Osservazioni intorno alla Divina Commedia.*
15° **G. Del Noce** - *Il Conte Ugolino della Gherardesca.*
16° **B. Sorio** - *Lettere dantesche a F. Longhena.*
17° **A. Guarini** - *Il Farnetico savio ovvero il Tasso.*
18°-19° **L. Bettini** - *Le perifrasi della Divina Commedia.*
20° **T. Tasso** - *Le postille alla Divina Commedia.*
21° **P. Fanfani** - *Indagini dantesche.*
22° **G. Del Noce** - *Lo Stige dantesco e i peccatori dell'Antilimbo.*
23° **G. Finali** - *Cristoforo Colombo e il viaggio d'Ulisse.*
24° **T. Casini** - *Aneddoti e studi danteschi.* Vol. I.
25° **G. Fioretto** - *Prolegomeni allo studio della Divina Commedia.*
26°-27°-28° **G. Crocioni.** - *Il Dottrinale di Iacopo Alighieri.*
29°-30° **C. Cavedoni** - *Raffronti tra gli autori biblici e sacri e la Divina Commedia.*
31°-32° **F. Villani** - *Il Comento al primo Canto dell'"Inferno".*
33°-34° **G. Franciosi** - *Il Dante Vaticano e l'Urbinate descritti e studiati per la prima volta.*
35°-36° **S. Scaetta** - *La "Fama" nella Divina Commedia.* Parte I, *Inferno* - Parte II, *Purgatorio.*

4

ENRICO COCCHIA

IL PENSIERO CRITICO

DI

FRANCESCO DE SANCTIS

NELL'ARTE E NELLA POLITICA

NAPOLI
Ditta A. MORANO & Figlio
40, Via Roma, 40
1899

Al chiarissimo prof. ed amico
Erasmo Pérogo
offre in segno di
stima l'a.

IL PENSIERO CRITICO

DI

FRANCESCO DE SANCTIS

NELL'ARTE E NELLA POLITICA

CONFERENZA

letta al Circolo Filologico di Napoli nella tornata
del 27 aprile 1898

DAL SOCIO

ENRICO COCCHIA

NAPOLI
Ditta A. MORANO & Figlio
40, Via Roma, 40
1899

Proprietà Letteraria

Napoli — Stab. Tipo-Stereotipo F. di Gennaro & A. Morano,
Strada S. Sebastiano 47, 1° piano.

IL PENSIERO CRITICO

DI

FRANCESCO DE SANCTIS

NELL'ARTE E NELLA POLITICA (1).

I.

Francesco de Sanctis appartiene al numero di quelle nature eccelse e privilegiate, per cui la posterità ebbe principio nel corso stesso del loro mortale cammino. La visione di essa brillò, pria che agli altri, chiara innanzi al suo spirito, con quella coscienza così schiettamente italica, per cui il genio dell'individuo si trasfigura in quello della razza, e lo esalta in se medesimo, e si compiace di irraggiarlo dei riflessi della sua luce. A questo genio resero omaggio i contemporanei. E se, in un momento di obliosa irriverenza, parve che gli venisse meno quell'onda di popolarità, ond'era stato accompagnato nella vita pubblica; ciò fu solo perchè il popolo inconsapevole, avendolo già collocato sugli altari, non seppe più riconoscerlo tra la folla, a cui egli, quasi disdegnoso della conseguita immortalità, aveva voluto rimescolarsi un'altra volta. Ma

---

(1) Questa conferenza fu tenuta nell'occasione in cui s'inaugurava nel Circolo Filologico di Napoli, fondato e poi intitolato da Francesco De Sanctis, un magnifico ritratto di lui, donato dalla vedova Maria Testa Arena Primo, gelosa e vigile custode del nome e della gloria del marito.

quando alfine si rifece viva la coscienza, che egli da strenuo lottatore ambisse nuovamente di rituffarsi nelle onde della vita, dal cuore del popolo si levò una voce riparatrice, e fu sollievo all'animo sconsolato; cui non pungeva l'ingratitudine popolare, se non come indizio di quel decadimento progressivo dei costumi e di quella corruttela politica, da lui sfolgorata colla magica schiettezza della sua parola.

Era stata un'inconscienza passaggera, e valse solo a raddoppiare la febbre dell'entusiasmo, destato ognora dalla grande popolarità del suo nome. Questo entusiasmo, in mezzo a cui gli era vissuto, che era stato per cinquant'anni lo stimolo assiduo della sua attività, dilagò irrompente nella funebre e luttuosa circostanza della sua morte, commosse la coscienza pubblica e destò un'eco concorde di rimpianto, quale forse l'Italia non aveva più provato dal giorno, in cui l'anima del grande Lombardo si ritrasse serena nel regno della Verità, da lui vagheggiato.

In mezzo al rapido oblio, che sorprende e travolge a noi dintorno le cose più care, in mezzo al moto vertiginoso che affatica ed incalza la vita del pensiero, questa tenacia, con cui il nome del de Sanctis si impone al nostro culto e quasi ci incatena alla sua ammirazione, è fenomeno ben singolare, e a cui forse manca riscontro nella storia contemporanea. Se il nostro entusiasmo non nasce da allucinazione o da suggestione potente, che su di esso eserciti il culto del suo nome, rimasto vivo nell'intimità della famiglia, quale è dunque la fede che ci sospinge a tenerne desto il ricordo? *Fede*

non è soltanto culto del vero, ma coscienza del bene, sentimento di un'idealità non per anco tramontata. Procuriamo dunque di intenderne il segreto, e alla fonte della sua ispirazione attingiamo la forza, per renderla in noi efficace ed operosa.

II.

Chi fu Francesco de Sanctis, quale il carattere tipico della sua personalità e del suo ingegno? Lo chiamarono il *professore* (1), ed egli vi ebbe certo un'attitudine assai squisita; ma non gli arrise la fortuna di creare una scuola. Lo dissero un *artista* (2), e l'arte della parola ebbe in lui certamente il più geniale dei suoi interpreti. Ma essa gli ricordava del pari il primo e forse unico insuccesso della sua vita nella scuola dell'abate Fazzini (3); insuccesso che non bastarono a redimere nè i durissimi versi, a lui ispirati più tardi dalla «Prigione», nè l'aborto drammatico che s'intitola dal nome del Tasso (4). Nella scuola del Puoti gli affibbiarono, non senza dileggio, il nomignolo di

(1) Villari, *prefazione* alla "Giovinezza di Francesco de Sanctis", Napoli, Morano 1889, pag. XI.

(2) O. c., pag. XII.

(3) O. c., pag. 84: "era il dì onomastico dell'abate. Per celebrare la sua festa volle dare una specie di accademia con versi e prose... Sudai al gran lavoro una quindicina di giorni... Ne nacque una *olla podrida* in versi sciolti... Con gli occhi sulla carta continuavo tronfio e precipitoso, come un torrente, rotte le dighe. Ippolito mi mise la mano alla bocca e disse: Ferma che è tardi, e la gente vuole andarsene. Bravo, bravo! si udì attorno; e io, tirato pel braccio da Ippolito, scesi col mio scartafaccio sotto il naso".

(4) Gli sciolti dalla prigione e alcuni frammenti del saggio drammatico si trovano ristampati da B. Croce in *Scritti varii inediti e rari di* Francesco De Sanctis. Napoli, Morano 1898, vol. II, p. 160.

grammatico (1); e dalla grammatica, anzi direi dall'esercizio della lettura, cominciò l'originalità creatrice del suo metodo critico. Ma di essa non gli rimase in mente che una vaga reminiscenza, la quale non gli bastò più tardi neppure ad intendere i sunti del libro di scuola, da lui corretto (2). Ben più in alto lo portava la natura del suo ingegno. Il de Sanctis aveva sortito da natura l'attitudine di non obliarsi nelle cose, di dominarle dall'alto, di imprimervi il suggello del suo spirito. E nell'insegnamento, nell'arte, nella politica si rivelò sopratutto critico sommo.

Tale lo aveva preconizzato Giacomo Leopardi nella scuola del Puoti, notando le sue felici e singolari disposizioni al pensiero scientifico (3). Sublime corrispondenza ed armonia di sentimenti fra due anime, nate per intendersi e per echeggiare tra le voci più potenti del secolo, l'uno come il poeta maggiore che forse abbia avuto l'Italia dopo Dante, l'altro come la personalità ed incarnazione più elevata del suo genio critico.

Ma come si formò quest'attitudine nel de Sanctis, quali furono le condizioni e gli elementi che meglio contribuirono a svolgerla? Egli ebbe da na-

---

(1) *La giovinezza*, pag. 64: " mi avevano posto per soprannome il grammatico „; pag. 159: " mi sentiva rodere, quando mi chiamavano il grammatico „; pag. 170: " fu tanto l'entusiasmo grammaticale mio e dei giovani miei, che moveva quasi il riso, e ci chiamavano per ischerno i grammatici, come chiamavano linguaiuoli o frasaiuoli gli scolari del Puoti „.

(2) O. c, pag. 169.

(3) O. c., pag. 101: " quando ebbi finito, il Conte mi volle a sè vicino e si rallegrò meco e disse ch'io *avevo molta disposizione alla critica* „.

tura grande prontezza di percezione e di assimilazione. Alla celerità dei moti del suo pensiero rispondeva ognora il riflesso di essi nelle manifestazioni della vita fisica. Superava tutti nella lotta e nella corsa, divorava più che mangiare. E conservava quel carattere natio e vigoroso delle nature non ancora guaste dai contatti colla vita, per cui si sentiva condotto a schivare le vivande più ricercate e a preferire nei suoi gusti i cibi semplici e naturali (1).

Egli aveva quella impressionabilità che è propria dell'artista. La parte fantastica e sentimentale delle sue letture destava un' impressione potente, anzi incancellabile nel suo spirito. E gli soccorreva mirabilmente a tenerla viva una grande memoria e un'attitudine alla meditazione e alla concentrazione, che lo faceva parere quasi estraneo al mondo esterno, e schivo o dimentico di esso. Taciturno e malinconico, egli appariva a volta a volta come un distratto o uno stolto. E tale si compiacevano di dirlo sopra tutto i furbi, dal cui consorzio aborriva, per rifugiarsi in quel mondo interiore, dove egli concentrava tutto l'interesse della vita. La storia era la sua passione. Egli la ripensava e la rifaceva in se medesimo, parteggiando per i vinti o i derelitti della fortuna, e appassionandosi per Pompeo e per Annibale, più che per Çesare e per Scipione.

Una sera lo zio Carlo lo condusse in un caffè di via Maddaloni a far conoscenza e a dar saggio della sua dottrina ad un suo ricco zio, il sacerdote don Nicola del Buono. E, poichè questi gli domandò d'improvviso, chi fosse stato miglior capitano, se Cesare

(1) O. c., pag. 2 segg.

o Annibale, una disputa assai vivace si accese fra loro due, e quella testa dura fu contento di rimanere con Annibale e di rinunziare al patrimonio che gli si era promesso. Tal era Francesco de Sanctis. Già a quindici anni egli aveva coscienza dell'esser suo, e si riteneva l'uomo il più dotto d'Italia (1).

III.

Ma il suo mondo rimaneva sempre chiuso fra Morra e Napoli e non gli offriva condizioni assai propizie a svolgere e fecondare l'originalità del suo ingegno. In quel tempo fiorivano in Napoli gli studii privati. Il ricordo quasi mistico, che ne conservano i gloriosi avanzi di quella generazione eroica, ha fatto esagerare forse di soverchio la loro importanza. E il Villari non ha veramente torto, quando dalla descrizione, che il de Sanctis ha delineato della scuola enciclopedica dell'abate Fazzini, argomenta dello stato assai deplorevole della coltura napoletana (2). Ad essa mancava quasi in tutto la palestra dell'insegnamento pubblico o ufficiale, e un contatto molto intimo col pensiero europeo. Ma non mancava l'amore disinteressato del sapere, che divenne più tardi, e quasi inconsciamente, arma vigorosa di libertà. In quelle scuole si preparava una rivoluzione, ignorata dagli attori, dagli spettatori e dalle vittime; e si infiltrava, con ardore intenso, una smania nuova di sapere, che penetrò

(1) O. c., pag. 8-25.

(2) Prefaz. cit., pag. XIII. Vedi ivi stesso il ritratto che fa il de Sanctis, a pag. 319, della coltura Napoletana.

perfino nella reggia e travolse anche il re. Galluppi e Niccolini furono inalzati sulla cattedra dalla corrente dell'opinione popolare. Era il patrimonio antico delle nostre tradizioni, che ripigliava il sopravvento. Non può dunque dirsi, che qui dentro restasse soffocata la vita, e che da questo orizzonte lo spirito fuggisse via, come Margherita dalla chiesa, in cerca di aria e di luce. Sì ci era al di dentro della nostra coscienza qualche cosa del vecchio Fausto, che doveva consumarsi, perchè si rinnovassero le sorgenti della vita. E pure i padri nostri non chiesero al ghigno di Mefistofele o all'innocenza di Margherita il filtro riparatore della giovinezza; ma seppero ritrovarlo in loro stessi, facendo della loro giovinezza olocausto agli ideali della vita.

Il Marchese Puoti aveva infuso nuovo amore e rispetto per gli studii; e il de Sanctis si trovò maestro nella scuola di lui. Fu qui, a contatto dei giovani, stimolato da essi che si maturò il suo ingegno, e che il de Sanctis si rivelò un educatore. Egli distillava loro il miglior succo del suo cervello (1), e, come i più grandi riformatori, preparò e rivelò a se medesimo nella scuola lo svolgimento del suo pensiero critico.

Il Puoti aveva ristorato il sentimento italiano, riportandolo alle sue tradizioni più remote. Il de Sanctis, in nome della solidarietà umana, ritesse i legami ideali del pensiero, e per mezzo del Manzoni si collega allo spirito del tempo. Il purismo del Puoti si trasforma nel romanticismo del de Sanctis. Era un' antitesi, germogliata per evoluzione

(1) O. c., pag. 153.

spontanea nella testa del discepolo dalla tesi che il maestro, forse inconscio, vi aveva deposta. E il maestro ne ebbe orrore. Ma il de Sanctis mirò pietosamente a nascondergli il frutto delle sue dottrine. Simbolo di gratitudine che non cessò neppure colla morte, e che dovrebbe essere fecondo d'ammaestramenti per la nuova generazione.

Prima del de Sanctis, la letteratura era stata uno studio di parole, egli ne fece uno studio di cose. Poco si leggevano gli scrittori stranieri, e questa ignoranza dava proporzioni eccessive al merito degli italiani. I nostri filosofi, i nostri poeti erano sommi e insuperati nella scienza e nell' arte. Da questa dannosa presunzione il de Sanctis liberò l' ingegno italiano, quando già il Manzoni, ritornando di Francia, aveva riallacciate le fila della tradizione italiana e ribattezzata nell'onda del pensiero europeo la nostra arte. È questa l' arte e il sistema, a cui si collega il metodo critico del de Sanctis, e di cui egli intravide ed intese il ritmo ideale, anche prima forse che ne conoscesse le geniali applicazioni, fatte nel campo della critica dal grande Lombardo.

Questa critica non era rimasta del tutto estranea al pensiero italiano. Essa aveva avuto, almeno per noi, un intelligente ed acuto precursore nel Foscolo, che già considera il fenomeno estetico come un fenomeno psicologico, e ne cerca i motivi nell'animo dello scrittore e nell' ambiente del secolo. Ma essa non ebbe uno svolgimento veramente organico e fecondo, se non fuori d'Italia. Figlia del libero pensiero, che è l'anima della civiltà moderna, questa critica si afferma come una reazione al-

l'antichità. E, poichè la rivoluzione francese aveva propugnati gli ideali umani in nome dei principii classici, essa involge nel suo seno una duplice ribellione. Ma lo spirito che le anima è affine in entrambe; e il romanticismo, che era apparso in politica come una reazione, continua l'opera della rivoluzione nella sua parte ideale ed eterna.

Son ben noti i canoni di questo indirizzo artistico e i fondamenti sostanziali della sua critica, che si possono riassumere nei due principii della verità e indipendenza dell'arte e della libertà delle sue forme. In nome della verità, il romanticismo proscrisse tutto ciò che di letterario o di fittizio si era infiltrato nell'arte. In nome dell'indipendenza cacciò via quei fini religiosi, politici e morali, dietro di cui si sviava il pensiero. E, in nome della libertà delle forme, comprese e ammirò Omero e Dante, Shakespeare e Racine. Filosofia e storia diventano l'antecedente della nuova critica letteraria. L'opera letteraria non è più il prodotto arbitrario o subbiettivo dell'ingegno, ma un portato più o meno inconscio dello spirito del mondo, in un dato momento della sua esistenza. L'ingegno è l'espressione condensata e sublimata delle forze collettive, il cui complesso costituisce l'individualità di una società o di un secolo.

Questi principii, assunti a dignità di dottrina aprioristica, erano diventati rigidi ed assoluti nelle opere dello Schlegel. E fu merito immortale del de Sanctis averli ritemprati nella realtà ed aver attinto da quelli soltanto l'impulso ad un giudizio più sicuro e consapevole delle opere letterarie. Però egli non giudica mai, alla stregua di quei

credo, del valore intrinseco dell'arte. Come sa distinguere dal classicismo puramente letterario del Monti quello vivo e immortale dell'Alfieri e del Foscolo, così non mette alla pari del romanticismo del Manzoni le deviazioni o aberrazioni del Guerrazzi e del padre Bresciani.

IV.

Ma donde egli attinse la forza per sollevarsi, al di sopra dell'indirizzo romantico, ad una concezione più universale dell'arte? La rivelazione di questo nuovo orizzonte critico apparve al de Sanctis nell'estetica hegeliana. L'estetica dell'Hegel è una emanazione essa pure della scuola romantica, ed ha comune con quella il duplice principio, che l'arte è una libera creazione del genio e non si comunica con regole astratte, e che dai suoi fini è indipendente il concetto morale, che nuocerebbe alla ispirazione poetica, senza provvedere agli effetti suoi proprii. Ma due determinazioni di questo pensiero riuscirono sopratutto efficaci sull'animo del de Sanctis. L'Hegel aveva detto, che destino dell'arte è la rappresentazione del reale, nella sua conformità coll'idea o col principio che lo informa e che costituisce l'essenza della sua natura. E aveva riposto la verità dell'arte non già nella imitazione o riproduzione della natura, ma in questa specie di purificazione che essa subisce per avvicinarsi al suo tipo; a quel modo che il pittore carezza la realtà, per coglierne i tratti più caratteristici e fissarli sulla tela. Ma l'Hegel aveva pur soggiunto che, se il reale deve essere astratto dal dominio

del particolare e dell'accidentale per trovare la sua verità, la rappresentazione di questo principio ideale non diventa artistica, se esso non sia calato e dimenticato in una individualità vivente (1).

Questi due principii rappresentano, come a me pare, i due fuochi fra cui si concentra tutta la teoria estetica del de Sanctis, e costituiscono il segreto delle sue più geniali interpretazioni. A questo aggiungete il concetto nuovo dell'Hegel, che le opere d'arte s'indirizzano alla nazione intera e hanno bisogno, per raggiungere il loro fine, di essere comprese e gustate da tutti senza difficoltà, se l'arte non vuole invadere i dominii della scienza (2). E, sulla guida di questi concetti, vedrete apparire e disegnarsi a poco a poco tutte le geniali applicazioni, che il de Sanctis seppe farne nel campo della critica positiva.

Ne darò appena un saggio, ad illustrazione più chiara ed evidente del mio pensiero. Al ritorno in Napoli, dopo il colera del '37, egli vi aveva trovata una gran novità, l'edizione nuova dei carmi del Leopardi. Il de Sanctis, che non aveva cercato nè sollecitato l'amicizia o le grazie del Conte, mentre questi era ospite del Ranieri, fu entusiasta delle poesie di lui. L'ammirazione fu a principio inconsapevole, e il de Sanctis stesso non ne acquistò vera coscienza, se non più tardi. La parte patriottica, sentimentale e malinconica di quei carmi era quella

---

(1) Hegel, *Esthétique*. Traduction francaise par Ch. Benard. 2me édition. Paris 1875, vol. I, pag. 12-60. La prima edizione francese del primo vol. dell'opera dell'Hegel fu pubblicata a Parigi nel 1840.

(2) O. c., pag. 88.

che, prima di ogni altra, doveva suscitare l'ammirazione dei giovani, ed anche del critico (1). Ma in lui quell'ammirazione fu più persistente, divenne anzi il suo pensiero dominante. E uno dei primi suoi studii, nel '49, fu appunto la ristampa dell'epistolario del Leopardi, accompagnato da una sua prefazione, dove per la prima volta sono indagati i concetti del poeta ed è messa in mostra la verità e profondità dei sentimenti di lui. Il Leopardi è rappresentato come una voce del secolo, più che come un interprete del sentimento nazionale, una di quelle voci eterne che segnano a grandi intervalli la storia del mondo. L'entusiasmo per il poeta aveva contribuito ad affinare l'educazione del critico. Ed è proprio a questo periodo della vita del de Sanctis, che si riporta il primo concetto di uno dei più antichi e famosi suoi saggi, l'interpretazione della canzone del Leopardi 'alla sua donna'.

Il soggetto di questa poesia rimaneva come avvolto nel mistero. Il Ranieri aveva detto, che essa s'indirizzasse alla Libertà; e il Manzoni, che ammirava e faceva grazia al Leopardi della poesia all'Italia, non riusciva a intendere e tanto meno a pregiare l'idea di questo carme. Ma essa era brillata, già da tempo, innanzi al pensiero del nostro critico. Fin dal '49 il de Sanctis aveva fatto in Calabria dell'argomento di questa poesia come il tema prediletto delle sue interpretazioni. E quando più tardi, fra il '53 e il '56, conversando di essa a Milano con il Manzoni, ne trasse motivo ad esprimere in forma concreta il suo pensiero, egli forse ricor-

(1) *La giovinezza*, pag. 117.

dava appena di averne attinta la prima e diretta ispirazione nell'estetica hegeliana (1).

Il poeta, come è ben noto, in quella poesia rivolge il suo pensiero alla *cara beltà che amore lunge gli ispira*,

> o nascondendo il viso,
> Fuor se nel sonno il core
> Ombra diva mi scuoti,
> O nei campi ove splende
> Più vago il giorno e di natura il riso.

E non ritrovandola a sè daccanto, quale l'aveva sognata nel *novello aprir* di sua *giornata incerta e bruna, vialrice in quest'arido suolo*, la cerca nella sua immaginazione, fra i sogni innocenti dell'età dell'oro. Ma dispera omai di mirarla più viva,

> S' allor non fosse, allor che ignudo e solo
> Per novo calle a peregrina stanza
> Verrà lo spirto mio.

L'idea, che egli aveva vagheggiata, non ha in terra nulla che le somigli, perchè basterebbe da sola a rendere il viver beato. E pure egli la cerca ancora, e si sveglia a palpitar di lei e a viver della sua immagine; e, poichè il ver gli è tolto, si appaga della sua idea, e ad essa scioglie il suo inno col cuore di un amante ignorato.

Qui dentro manca la figura reale, ma non il fantasma poetico; anzi vibra nella coscienza del poeta

---

(1) Vedi queste notizie nella commemorazione del De Sanctis fatta dal DE MEIS, nel volume *In memoria di Francesco de Sanctis*, p. 118. Ricordo qui, a conferma di questa mia induzione, che il de Sanctis interrogato dallo Zumbini sulla natura di questo suo saggio, gli confessò che esso apparteneva alla *sua prima maniera*.

qualche cosa di più vivo, che non sia la bellezza stessa della realtà.

> Non è cosa in terra
> Che ti somigli; e, s' anco pari alcuna
> Ti fosse al volto, agli atti, alla favella,
> Saria, così conforme, assai men bella.

Egli è vero che l'essenza dell'arte, come abbiamo notato, sta tutta nell'apparenza esteriore, e che la poesia, al pari della realtà, vive solo di vita fenomenica. «Ma nella realtà ci è il passaggiero, nell'arte ci è l'eterno. E le forme dell'arte abbracciano sempre realtà e verità maggiore di quella, che si scorge nell'esistenza fenomenica del mondo reale. L'arte rivela Dio alla coscienza, al pari della religione, al pari della filosofia; ed accoglie perciò maggior luce di verità, che non la natura e la storia prese insieme. Essa corregge le imperfezioni della vita reale e ritrova la sua legge nel bisogno di fare lo esterno simile all'idea (1)».

Era questo il concetto dell'Hegel, e il de Sanctis ne fece un'applicazione geniale all'interpretazione del pensiero del Leopardi. «In questa tristezza plumbea ritirata in se stessa, senza espansione, senza eloquenza», egli vide una delle tante facce, che piglia la malinconia nella lirica leopardiana. E, siccome nel dolore dell'individuo è incluso un sentimento più generale, siccome questo contrasto fra l'ideale e il reale è una delle tante forme, sotto le quali si presenta l'enigma della vita; lo scopo di questa poesia non è di destare la nostra compassione per i mali di un uomo, ma di renderci tristamente

(1) Hegel, o. c., pag. 5 e 57. Cfr. intorno a questo concetto anche de Sanctis, *Scritti politici*, pag. 188-5.

meditativi delle sorti umane. « Vi trovi il problema dell'universo posto e non risoluto, colla coscienza di non poterlo mai risolvere ; vi trovi il sentimento del vero, del bello, del giusto, di tutto ciò che chiamiamo ideale colla coscienza di una realtà tanto discorde. A intendere questa poesia si richiede una anima raccolta e pensosa, non distratta e volgare, un'anima che senta il mistero della vita. E nessun'anima fu più di quella del Leopardi profondamente religiosa, avida di un ordine di cose morale e divino, che gli sta sempre improntato nel cuore, e di cui non vede ombra in terra. Quell'ideale, quella donna che egli non vede quaggiù, che egli cercava tra le stelle o tra le eterne idee, egli l'aveva nell'anima, il più bel tempio che Dio abbia avuto in terra (1) ».

Da questo sforzo così intenso, in cui si prova il pensiero del critico per penetrare nell'animo del poeta, si sprigiona la prima scintilla del genio del de Sanctis, e la figura di lui si irraggia improvvisamente di luce divina.

V.

Ma dall' Hegel e dal Leopardi si staccava il pensiero del de Sanctis, fatto ormai sicuro di se medesimo, per levarsi a volo più alto. E si affisò in Dante, e la luce del poema divino si suffuse su di lui, si concentrò nel suo spirito, per rifrangersi in mille colori e destarvi incomparabili divine armonie. Il Voltaire aveva detto, che la divinità di

(1) DE SANCTIS, *Saggi critici*, pag. 886 segg.

Dante è occulta, perchè pochi lo leggono e nessuno lo intende. La scuola romantica, nella sua esaltazione per il sentimento religioso, aveva dato prevalenza al lato mistico e soprannaturale della Commedia, e Hegel, Schelling, Schlegel, Ozanam e Quinet avevano rivelato un sentimento misto di sdegno e di orrore per quella miscela di sacro e di profano. Lamartine non si curò di guardare nel fondo di questo mistero incompreso e si affrettò a concludere, che la Divina Commedia si dovesse considerare come un poema mancato.

In mezzo a queste dispute si tempra ed affina l'ingegno del de Sanctis. Interpretando il segreto artistico della immortale concezione dantesca, egli si affranca dai pregiudizii della scuola e rivela tutta la potenza inesauribile del suo genio di artista e di critico. Egli non dissente sul principio fondamentale, onde quelle critiche erano ispirate, che cioè l'allegoria resta estranea al regno dell'arte; giacchè il pensiero astratto, il quale conserva un valore indipendente dalla forma o dall'immagine in cui è rappresentato, non può calarsi o obliarsi mai in essa interamente. Anzi concede perfino, che questo concetto abbia viziato nella sua origine il mondo dantesco, e che forse il poeta riponesse l'importanza della sua concezione artistica proprio là, dove la ricercavano i suoi critici. « Ma nell'arte, aggiunse il de Sanctis, bisogna distinguere un mondo intenzionale e un mondo effettivo, ciò che il poeta voleva fare e ciò che ha fatto. Chi non è artista, riproduce fedelmente il suo mondo intenzionale. Ma Dante è un Giano bifronte e riesce a fare il contrario di quel che voleva. Dante, come

Anteo, ritrova se stesso, appena tocca il reale..... Uomo vivo penetra nel regno delle ombre e ci porta le sue passioni di uomo e di cittadino. Alla sua vista le anime sentono rinascer la vita, e nel seno dell'infinito ripullula il finito. È il dramma del secolo rappresentato nell'altro mondo. E così questa poesia abbraccia cielo e terra, tempo ed eternità, umano e divino. E in seno dell'altro mondo germoglia l'epopea e il poema nazionale, anzi il poema dell'umanità. E le due tradizioni si fondono, e il passato s'intreccia coll'avvenire... L'altro mondo trasfigura la storia. Tutto ciò che qui è pompa scomparisce, e il volgare diventa poesia, e Ciacco e Taide acquistano proporzioni ideali, perchè hanno il segno dell'eternità sulla fronte (1) ».

Il de Sanctis ha fatto del più grande poeta d'Italia un'interpretazione così geniale, che i posteri non tarderanno a chiamare divina, al pari della Commedia che l'ha ispirata. La rappresentazione del mondo dantesco, degli elementi essenziali della sua arte, dei caratteri che ha reso immortali, del segreto eterno della loro grandezza, è fatta con una profondità e con un senso di arte così squisito, che desterebbe stupore nella fantasia stessa del poeta che li ha creati. Quando l'Italia acquisterà coscienza di se medesima, congiungerà insieme in un unico culto il poeta ed il critico, l'artista e il suo interprete. Mai forse, come nell'interpretazione di Dante, il genio del de Sanctis avrebbe potuto far suo il pensiero orgoglioso di Fichte e attribuirsi il vanto di aver creata, intendendola, la poesia eterna della

(1) DE SANCTIS, *Saggi critici*, pag. 888 segg.

Commedia. Non vi è ispirazione dantesca, che egli non abbia accompagnata con una sua potente melodia: quella del poeta è la voce di una grande anima creatrice, quella del critico la ripercussione sinfonica di essa in tutte le innumerabili e increate armonie, che la prima accoglie nel suo seno.

Arrivato a quest'altezza epica dell'interpretazione di Dante, il critico trovò il suo regno e vi si assise da sovrano. Le lotte interne, che aveva sostenute per raggiungerlo, qui ebbero tregua, ed egli sentì in se stesso quella calma e quella serenità, in cui si rispecchia la vita dell'arte e il segreto di ogni vera e grande poesia.

VI.

Dal mondo di Dante egli passa a quello del Petrarca, che è solo un frammento del mondo dantesco, ma divenuto concreto e pietoso, perchè è il mondo interiore del sentimento, lavorato e ritratto dalla mano di un artista. Dante riporta la poesia dalla terra in cielo, e in questa trasfigurazione della storia ne fissa, con segni indelebili, il carattere ideale e poetico. Il Petrarca invece non sente nella sua coscienza che il fremito delle sue passioni e fa della natura stessa l'eco di Laura.

Di fronte a questo duplice mondo del sentimento spunta quello della realtà. La scienza aveva idealizzato tutto perfino la donna, la regina delle forme, e sollevatala all'altezza di un ideale più divino che umano. Il Boccaccio trova nella vita l'antitesi a questo mondo fantastico, e tranquillamente si accinse a rivelarne un segreto, il quale si tro-

va va nella coscienza di tutti. Questa lotta contro lo spiritualismo esagerato non balza dal fondo della coscienza, e non rivela una ribellione del senso morale; ma è un semplice compiacimento di uno spirito colto e maturo, che ride del vizio e inaugura quella scissura tra la voce della coscienza e quella della coltura, che non è ancora composta nella nostra anima, e che costituisce il segreto eterno della nostra debolezza. È un mondo della commedia, a cui manca quell'alto sentimento comico nelle forme umoristiche, che gli darà l'Ariosto.

Da questa antitesi non sorge il dramma, perchè manca ogni serietà di sentimento politico, morale e religioso. E, poichè quello solo è vivo nella letteratura che è vivo nella coscienza, sarà appunto lo studio rivolto al mondo della natura, che darà la forma dell'arte nuova e un nuovo concetto della vita e della storia. E così spunta il rinascimento, e la voce del secolo si ripercuote nel Machiavelli e nell'Ariosto. Questi inalza un tempio alla sola divinità che avesse ancora culto in Italia, l'arte; quegli è il filosofo dell'uomo e mira a riabilitare la vita terrena, a darle uno scopo, a rifare la coscienza, a porre la missione e il dovere dell'uomo nella gloria, nella grandezza, nella libertà della patria. La patria è per lui una divinità superiore alla moralità e alla legge. Il suo concetto è l'onnipotenza dello stato, di cui vuole che sia stromento la religione. La virtù non è che forza ed energia; e le nazioni, che non hanno coscienza, decadono. Ma non decade lo spirito del mondo, il pensiero, che è il fondamento della storia e l'anticipazione del nuovo concetto della vita. Il Ma-

chiavelli intravede un tempo più lontano, in cui sieno composte queste lotte sanguinose e gli uomini gareggino fra di loro solo nel campo dell'attività pratica e spirituale. Con questa aspirazione stabilisce il segreto della vita nell'energia e nel lavoro.

Ma non basta un uomo a mutare il fato della storia (1). Effetto di quella sonnolenza morale, in cui l'Italia si addormentava, fu la cristallizzazione della forma, la quale trovò la sua sanzione nell'Accademia della Crusca. La letteratura diviene una forma convenzionale separata della vita, un gioco dello spirito, senza serietà. Tasso è il martire inconscio di questa tragedia, il poeta di questa transizione, in cui si sente tutto lo strazio di questa decadenza italiana. Ma lo spirito d'Italia non è morto; concentrato in sè stesso rompe l'involucro delle forme e crea il Tancredi, presagio di una nuova poesia, quando l'Italia sarà degna di averla (2). Ridotta la parola puro suono e fatta semplicemente solletico dell'orecchio, essa si trasformò a poco a poco nella musica e nel canto, cioè nel melodramma; e l'arte, che languiva nella letteratura, rinasceva a novella vita per mezzo della musica (3).

Troppo oltre mi trascinerebbe l'evoluzione critica del pensiero del de Sanctis, se io volessi seguirne le varie fasi storiche dal mondo del Petrarca a quello del Metastasio, e ricercare sulle sue orme, nella poesia civile e morale del Parini, dell'Alfieri e

---

(1) De Sanctis, *Storia della lett. it.*, II, pag. 75 segg.
(2) O. c., pag. 177-192.
(3) Ibid. pag. 284.

del Foscolo, i primi fremiti della coscienza che annunziano l'uomo nuovo. Mi basti dire, che le intuizioni critiche e storiche del de Sanctis sono diventate patrimonio comune della nuova generazione ; e che quegli stessi, i quali rimproverano al maestro l'assenza di sentimento storico, non si accorgono di nutrirsi tuttora di quello spirito immortale, che il de Sanctis ha trasfuso nella sua opera. Essa non è una statua finita, ma già ritrae nelle sue forme la fisonomia tutta intera dell'anima italiana, nei diversi stadii della sua evoluzione. Alla generazione nuova spetta il còmpito di ricacciare dal marmo quella parte esteriore della figura, che resta tuttora involuta o forse non per anco abbozzata. Ma il genio d'Italia già brilla là dentro, e con Francesco de Sanctis ha riacquistata chiara e piena la coscienza del valore ideale ed eterno della sua letteratura.

Io non so quanti sieno disposti a convenire in questo mio giudizio. All'opera critica di Francesco de Sanctis, e soprattutto alla Storia della Letteratura italiana, è toccata la sorte medesima, che fu per secoli retaggio della Commedia dell'Alighieri, di essere cioè più ammirata che letta, divinizzata senza esser compresa. Restò divina, a patto che non fosse più viva. Così dell'ingegno del de Sanctis. Tutti lo proclamarono divino, e restarono abbagliati dai suoi primi fulgori. Quei Saggi, che ritraevano la formazione della sua mente, furono salutati come la rivelazione di un genio. E molti inclinano ancora a credere, che sieno la parte migliore, o forse unica e veramente durevole, della sua genialità critica. Certo son essi che rivelano il processo ideale, per

cui si svolse e maturò il suo spirito indagatore. E, in questa brama ansiosa che c'invade di penetrare nella natura intima delle cose, s'intende di leggieri la maravigliosa attrattiva che offre la storia di un'anima, destinata a suscitare moti così fecondi di pensiero. Ma a patto che l'entusiasmo non faccia velo alla ragione, e che colui il quale ammira questo nuovo e originalissimo genere d'arte, creato e reso perfetto dal de Sanctis, non si cristallizzi nel pensiero della sua prima forma, forse la più semplice, ma non la più complessa della sua arte. Abituati a scorgere in essa il frutto di un ingegno poderoso, noi abbiamo sentito spesso ripetere, come in aria di sofferenza, che la Storia letteraria è una serie di saggi della seconda maniera, e che nulla o poco giovi alla fama del critico.

Se con ciò si volesse dire, che l'opera del de Sanctis è una ricostruzione anticipata, è la sintesi ideale di un lavoro critico appena abbozzato, io potrei consentire che il genio ha invertito, come sempre, i termini della storia e fatto balenare innanzi ad essa i raggi di quella luce, che son destinati ad illuminarne il cammino. Ma diverso è il pensiero di coloro, che collegano e circoscrivono il valore della critica del de Sanctis alla prima manifestazione di essa. Fa dunque mestieri di soffermarsi alquanto nell'esame di questo concetto, perchè la verità non ne esca dimezzata.

VII.

La prima manifestazione del pensiero del de Sanctis è già così potente, che basterebbe da sola ad

inalzarlo accanto ai critici maggiori, che fiorirono in Europa tra la fine del secolo passato e i principii del nostro. Ne ricorderò tre soli di nazionalità diverse, Lessing, Macaulay e Sainte-Beuve, per determinare la sfera ideale a cui si solleva col de Sanctis la critica italiana. Ma io non posso insistere su di questo raffronto, senza additarne anche le differenze notevoli, di cui alcune riescono a detrimento, altre a privilegio del pensiero italiano. La critica del de Sanctis non ebbe sulla nostra coltura storica, letteraria e scientifica una efficacia, che si possa paragonare in alcun modo con quella così insigne, che esercitò il Lessing sull'arte tedesca, il Macaulay sullo spirito critico e storico dell' Inghilterra, il Sainte-Beuve sul gusto così sicuro e delicato del popolo francese. In Germania, in Inghilterra ed in Francia la critica non fu una concentrazione solitaria del genio, ma fu vita dell'arte.

Il Lessing, colla sua critica drammatica, mirò direttamente a far risorgere il teatro tedesco. E, nella sua drammaturgia d' Amburgo, accennò alla sua opera con parole, che non potrebbero essere più modeste e insieme più istruttive. «Io non sono, egli scrive, nè un attore nè un poeta, sebbene i miei amici mi facciano l'onore di attribuirmi il secondo titolo. Ma essi s' ingannano a trarre una conclusione così indulgente dai tentativi drammatici, a cui mi sono avventurato. Non son pittori tutti coloro, che prendono tra le mani un pennello e fissano colori sulla tela. I miei primi saggi appartengono ad un periodo, in cui si scambia così facilmente per genio ogni manifestazione vivace dell'ingegno. Quello che di tollerabile ho messo più tardi nelle

mie produzioni, son lieto di confessarlo, appa
solamente alla mia critica. Io non sento in me
quell'impulso vivace, che nasce da interiori e
e prorompe in manifestazioni pure e abbondan
l'anima. Io ricavo tutto da me stesso, a forza di
ro. Io sarei povero, freddo, senza luce, se non
appreso in qualche maniera a vagliare il pote
trui, a riscaldarmi all'altrui fuoco, ad affor
miei occhi nell'osservazione dell'arte. E per
ho provato sempre dolore e vergogna, quan
sentito dispregiare *la critica*. Si dice che ess
pastoia o la morte del genio. E pure io mi
gavo, che essa sola mi avesse data qualche
che si avvicina alla genialità. Io sono un p
zoppo, che non può provar piacere di una
fatta contro le grucce.

Certo le grucce, sebbene bastino a far mu
uno storpio, non faranno mai di lui un corr
Lo stesso si può dire della critica... Quel ch
assicura, che io non m'inganno circa l'essenza
l'arte drammatica, è il fatto che io la intend
maniera stessa, come Aristotele l'ha ricavata
innumerevoli e perfette produzioni dell'arte g
Io non esito a confessare, *sebbene in tempi co
luminati rischi di esser deriso per la mia mod*
che io ritengo la poetica di Aristotele infallibi
pari degli elementi di Euclide. I suoi principii
egualmente giusti e veri e certi, ma non così
plici, e son più facilmente frantesi. Specialment
guardo alla tragedia, che è la parte meglio
servata della poetica, io credo di poter prov
che essa non si discosta dalla direzione che

impressa da Aristotele, senza dipartirsi in egual grado dalla sua perfezione » (1).

Senza entrare nell'esame diretto del pensiero del Lessing, noi possiamo ben riconoscere l'efficacia esercitata da Aristotele sulla critica e l'arte di lui, dai limiti in cui esse furono contenute. La poetica di Aristotele comprende, nella parte che ne avanza, quasi solamente lo studio del dramma greco. E non è piccolo indizio dell'efficacia del suo pensiero notare, che così in Roma come in Germania gli scrittori, che pei primi si occuparono di poetica, fermarono la loro attenzione quasi solo alla letteratura drammatica. Informi l'arte poetica di Orazio, la quale, come derivazione da Aristotele, precorre alla drammaturgia di Amburgo e al Corso di Letteratura drammatica di Aug. Guglielmo Schlegel. Io non accenno a queste derivazioni, per attenuare l'importanza del Lessing. Ma voglio pur dire che, se la critica di lui fu più efficace e l'intelletto meglio temprato non solo a rappresentare, ma a produrre gli effetti dell'arte, la critica del de Sanctis ebbe orizzonti più vasti, e concentrò tutta sopra se medesima la straordinaria impressionabilità artistica, onde egli era da natura dotato.

Così parimenti il Macaulay ebbe un senso critico assai squisito e una fine percezione storica. Ma chi immaginasse di trovare nei suoi saggi critici e storici una sola di quelle analisi estetiche, in cui il nostro de Sanctis indaga ed addita le scaturigini più riposte della bellezza poetica, mostrerebbe di

(1) *Hamburgische Dramaturgie*, Leipgig Meyer, 101-104, pagg 473-8; cfr. anche Bosanquet, *a history of Aesthetic*. London 1892.

non intendere o di non pregiar nel suo giusto
la forma tipica di quell'ingegno inglese, ben p
cina, per il sentimento storico, alla natura del
che non quella del de Sanctis, che pur gli f
ragonata per alcuni caratteri esteriori dell
mente (1).

Del Sainte-Beuve, di questo critico così sc
e sicuro nelle sue impressioni psicologiche,
già detto che fu l'eco della coscienza letteraria
Francia, l'arbitro del suo gusto, giudice so
ed inappellabile nel regno dell'arte, della s
della coltura contemporanea. Ma io non ardi
sollevarmi a giudice di quel che fosse il va
la portata della sua critica, perchè non sembr
denziosa la mia parola e quasi volta ad ins
un piedistallo al critico italiano. Io non m
messo a questa prova, se non cancellando dall'a
mio ogni preconcetto giudizio sull' opera d
Sanctis. Anzi mi sono accinto a ristudiarla col
bio, che il valore di lui fosse inferiore alla su
ma, perchè le sue intuizioni critiche non e
quasi (2) alcun riverbero nella coscienza eur
Consentite dunque che io vi ripeta alcune p
del Flaubert intorno alla critica francese. I
attraverso di esse, voi sentirete animarsi la

---

(1) Il che non toglie, che tra il de Sanctis e il Vico ci sia
conformità sostanziale nell'intuizione storica e in parte nei
artistici, come ha mostrato per quest'ultimo rispetto il nostr
BINI, *St. di Lett. it.*, pag. 257-268. Ma era necessario forse c
non dimenticasse neppure le differenze già accennate dal d
ctis nella sua *Giovinezza*. 821-4, cfr. anche pag. 267.

(2) Si eccettua naturalmente la Storia della Letteratura it
di Adolfo Gaspary, la quale è ricalcata quasi interamente sul
del maestro e ne riproduce passo per passo le più geniali int

del de Sanctis e la vedrete spuntare dal quadro, in cui il Flaubert simboleggia il più alto ideale della critica dell'avvenire, concedetemi allora che l'Italia non è meno ricca di ingegno, che inconsapevole e quasi fastidita della sua naturale ricchezza.

« Voi mi dite, scrive ad un suo amico il Flaubert, che la critica è destinata fra breve a scomparire. Io credo invece, che essa è forse appena alla sua aurora. Essa finora non ha fatto altro che contrapporsi a quella, onde era stata preceduta, e niente di più. A tempo di la Harpe i critici erano grammatici, a tempo di Sainte-Beuve e di Taine essi non sono altro che storici. Quando avverrà che il critico sia un artista, nient'altro che un artista, ma un artista davvero? Conoscete voi una critica, la quale si occupi dell'opera d'arte in sè stessa, con questo intelletto e con un sentimento così intenso? Oggi si analizza con molta finezza l'ambiente storico, in cui è sorta un'opera d'arte, le cause storiche che l'hanno prodotta; ma non ci è alcuno che si occupi della sua composizione, da quel punto di vista che brillava innanzi all'animo dell'autore. Per questa critica occorrono due qualità rare e insieme congiunte, una grande immaginazione e una grande bontà d'animo, cioè una facoltà sempre pronta ed aperta all'entusiasmo » (1).

Se io non ho smarrito la visione della realtà in questa foga di entusiasmo, che sforza e trascina il mio pensiero, a me pare che la critica del de Sanctis riproduca fedelmente quei caratteri ideali, con

(1) Flaubert, *Lettres* 81, citato da Ricardou, *La critique littéraire*. Paris 1896.

il Flaubert raffigurava la critica dell'avven
a sua più perfetta e matura incarnazione; e
sti abbia segnato nettamente i confini tra la
tica d'impressioni, in cui fu maestro il Sainte-Be
e la critica estetica, in cui spazia da sovrano
telletto geniale e originalissimo del de Sanctis.

I termini di questo giudizio perturbano fors
apprezzamenti, che i nostri critici più auton
hanno sempre fatto finora dell'opera del de Sa
Nella lunga abitudine da noi contratta di acce
dal di fuori il pensiero scientifico, ci eravam
segnati a misurare il valore di lui alla streg
quello del Sainte-Beuve e a vederlo camminare
sue orme. E la mancata efficacia della sua c
sul pensiero europeo quasi ci autorizzerebbe a
re, che questa impressione sia la vera e affatto f
l'altra, a cui dà adito l'apprezzamento imper
del Flaubert. Ma io avverto che la critica del d
ctis si presenta, già nelle sue origini, come u
gresso sulla critica francese contemporanea, r
sentata dal Veuillot, dal Janin, dal Villemai
Lamartine, dal Lamennais e da Saint Marc-
din; e che, se egli non riuscì a rimutarne l
e ad inalzarne il criterio, ciò può dipend
parte da ragioni politiche e in parte da caus
riche. Ma la ragione fondamentale risiede ne
che il de Sanctis non si occupò mai più d
mente della letteratura francese, dopo il saggi
Fedra di Racine e la Lucrezia di Ponsard e
lisi estetica del Triboulet e delle contemplaz
Victor Hugo (1). Gli mancò così il mezzo

(1) Non dimentico, com'è naturale, fra i suoi studi di le

gire sul pensiero europeo e di esercitare su di esso quella influenza benefica, riserbata ad esempio alla critica del Lessing.

Ma, a compenso di questa sua mancata efficacia, la critica del de Sanctis spazia liberamente sui campi fioriti di una letteratura ricchissima, che sino al secolo passato fu ispiratrice e moderatrice della coltura e del gusto europeo. Il Lessing, il Macaulay e il Sainte-Beuve, chiusi quasi sempre nel campo della loro letteratura nazionale contemporanea, non illustrarono di essa che un tratto assai breve, nè segnarono del loro intuito critico l'evoluzione del pensiero nazionale o europeo nelle varie forme dell'arte. Come l'Inghilterra non ebbe dal Macaulay la storia della sua letteratura, così il Sainte-Beuve non intravide nè ricercò la corrente del pensiero nazionale nelle varie forme storiche dell'arte francese, che pur sono improntate talora di un contenuto universale. Solo all'Italia toccò questo vanto di scrivere da sè stessa la Storia della sua letteratura, di vedervi riflesse le ansie e le lotte interne della sua anima, di determinare il valore storico e universale delle sue forme artistiche. Fu merito immortale di Francesco de Sanctis volgere a questa mèta l'intelletto altissimo, temprarlo nelle correnti del pensiero europeo, affinarlo nello studio delle letterature moderne, far convergere tanta luce di sapere e di genio sul carattere ideale della nostra

---

straniera le sue versioni e commenti di poesie tedesche, ristampati dall'Imbriani in *Scritti critici* e nemmeno lo studio sulle poesie della Sassernò. Ma tutti questi saggi appartengono al primo periodo di formazione della sua critica e non ebbero alcuna efficacia atta a divulgare la novità del suo pensiero.

poesia, fissare le manifestazioni singole e collettive dello spirito nazionale. È questo il pensiero luminoso, che traspare dalla seconda serie dei suoi Saggi critici, e che prepara la via a quella grandiosa concezione dell'arte italiana nel suo svolgimento storico, che è la Storia letteraria. In essa si disegnerà nettamente la fisonomia della coscienza italiana, s' intravedono di tempo in tempo le correnti opposte, onde è agitata la vita del pensiero moderno. In questa più delicata funzione, l'opera del de Sanctis acquista carattere universale e trascende di lunga l' importanza e i confini della letteratura cui essa apparisce circoscritta.

VIII.

Io non so se sia questo il segreto pensiero quei critici, i quali riconobbero nel de Sanctis titudine di intendere e di pregiare tutte le forme l'arte moderna, dal Goethe e Shakespeare, da B a Victor Hugo. Egli ebbe il sentimento dell' nuova ; ma gli mancò l'occasione o lo stimolo, s d' intenderne, certo di rappresentarne il valore le. Sul dramma tedesco egli scrisse bensì il dei suoi Saggi ; ma le condizioni dell' animo, vagliato tra l'esilio e la prigione, non gli co tirono di trasfondersi in esso, di obliarvi la interna della sua coscienza. Lì dentro tu non il dramma ideale e sereno di Federico Schiller la tragedia torbida ed inquieta della coscienza liana, dopo la fatale giornata del 15 maggio. A tazioni incomposte, delirio fremente di un'anima c aspira a libertà, violenze di uno spirito ribelle, c

non sente la misura delle cose e nel mondo vede solo l'immagine di sè stesso, l'eco dei suoi dolori. Il buon abate Zanella si avvide di questo disordine, di questa altalena faticosa del pensiero e, impotente a ricomporne le parti, giudicò da questo saggio tutta la critica del de Sanctis come un delirio di mente inferma (1). Povero Zanella! egli ebbe l'animo buono e la mente aperta ad accogliere e sentire la voce serena dell'arte, ma non il turbine della coscienza, e cercò lo spirito del de Sanctis là dove non era altro che la sua ombra.

Il de Sanctis ritornò un'altra volta più tardi nel campo delle letterature straniere, attrattovi dalle polemiche letterarie, che il nuovo realismo di Zola aveva destate in Francia e riverberate anche in Italia. Esparve ai suoi critici che egli desse indizio della decadenza, in cui era entrato il suo pensiero. Così giudicarono allora gli spiriti sereni e conservatori della idealità nell'arte, quando non ancora il turbine della popolarità aveva inalzato sugli altari il romanziere francese, e rivelato in lui anche uno strenuo propugnatore degli ideali umani (2). Il de Sanctis potrebbe attribuirsi il vanto di aver presagita questa popolarità, ma di non essersi lasciato stordire dal frastuono di essa; di aver cioè intuita la necessità storica di quella nuova arte,

(1) Zanella, *Paralleli letterarii*, pag. 283 segg.

(2) Marc Monnier, discorrendo nella Revue d. d. Mondes (a. 1884) del metodo critico del de Sanctis, così si espresse intorno a questo suo tentativo, pag. 650: "tout récemment il *a pris au sérieux notre école naturaliste*, et cet homme de bien s'est donné la peine de l'étudier à fond *sans rire*, comme si ce mauvais accès de *polissonerie lucrative* eût été un moment de l'évolution de l'esprit dans la nature et dans l'histoire non présenti par Hegel".

ma di non aver considerata come arte vera e durevole una forma soltanto passaggiera e transitoria di essa.

Avversario e critico di questa dottrina fu un ingegno assai largo ed acuto, a cui spetta il merito di aver additata fin dal '47 la grande efficacia ed originalità del pensiero critico di Francesco de Sanctis, Ruggero Bonghi (1). Pigliando egli occasione dall'ultima conferenza del de Sanctis intorno al darvinismo nell' arte, contradisse assai vivacemente al pensiero di lui (2) e provocò, come era abituale a quel suo vivacissimo ingegno, un coro di adesioni non per anco cessate. La scarsa chiarezza del pensiero del de Sanctis, mal riassunto nelle appendici giornalistiche e destinato ad ogni modo ad avere una continuazione o un' applicazione, di cui noi siamo privi (3), diede facile gioco alla contraddizione.

Non è il caso di ritessere gli elementi ed i termini di questa polemica letteraria, che non ebbe, come era naturale, alcuna efficacia sul concetto vero dell' arte. Essa poggiava evidentemente sopra di un equivoco. Il Bonghi osservò, che non ci è rapporto tra l'arte così detta vera o sperimentale e il processo scientifico, a cui tocca questo nome; poichè lo sperimentatore ha innanzi a sè l'oggetto come dato, e l'artista invece lo crea; questi ci vive dentro, quegli ne astrae la legge; l'uno osserva, l'altro indovina. Il de Sanctis avrebbe po-

(1) Bonghi, *Lettere critiche*, pag. 18, n. finale alla lettera III.

(2) Bonghi, *Horae subsecivae*. Napoli 1888, pag. 291.

(3) V. ora questa conferenza ristampata in *Scritti varii* II, pag. 137-48.

tuto compi ersi di così acute e s
ritrovarvi i criterii e le norme di
critica. Ma avrebbe potuto ribatte
del Borghi che egli non confondev
cedimento dell'arte con quello del
aveva forse per il primo contribu
stinti (1). Ma, di fronte alla legge
siste pure quella della storia; e la
trasandarla. — Il concetto della vita
vicende della scienza, e ciascuna
suo sapere scientifico una maniera
presentarsi la natura e la storia.
assai a noi vicino, in cui la storia,
camente come rappresentazione ar
reale, non tenne più sufficiente a
tica sua forma, e si trasmutò nel
La scienza positiva ha oggi capo
quella più antica intuizione e riposta
storia non già nell'arte, ma nella
e, dopo di aver allontanato dalla sto
ideale, ora cerca di ricondurvelo, sott
materialismo storico. Un processo id
traversato anche l'arte. E ben a ragio
ctis, in quel suo mirabile studio sull
dove sono così genialmente ritratti i c
l'arte nuova (2), vedeva rampollare dal
del Manzoni il concetto di Zola. La pre
nuova arte fu posta dal grande Lombar
saggio immortale sul romanzo storico
ponimenti misti di storia e d'invenzio

(1) *Nuovi saggi critici*, pag. 6.
(2) Vedi ora questo discorso ristampato in *Scritti*
59-84.

è possibile la trasformazione o conciliazione l'elemento reale col fantastico, senza che l' u l'altro di essi non resti o assorbito o distrutto, è chiaro che l' arte, dopo di aver abbandona regioni dell' ideale, non poteva trovare altrov fugio che nel dominio della realtà, e trasfon in essa e obliarvi le più splendide tradizioni sua origine e natura ideale.

« L'arte, disse il de Sanctis, non rappresen vita in modo assoluto, ma la vita come è co pita, spiegata in questo e quel tempo. È la sci che ti dà il significato della vita; e la vita stica di un tempo corrisponde alla scienza di tempo. Oggi un' arte puramente psicologica corrisponde più allo stato della scienza. Voi p dimostrarmi che sia scienza vera, che sia sci falsa; tant' è questa è la scienza, e la scien lo spirito del secolo. Il concetto dell' uomo è nuto più complesso. L'uomo è figlio della ter non c' è influenza terrestre, che non concorra sua formazione. Non è indifferente che un cresca in questo o quel paese, sotto questo o clima, da questo o quel padre, ed abbia que quella educazione, e viva in questo o quell' biente; son tutti questi i fattori che lo forma gli dànno un carattere, e lo fanno essere que quello. Sono nuovi elementi dell'arte, l'uomo g dato nelle sue ultime profondità; e questo non è artistico, ma è ancora morale. La missione l'uomo è di domar la natura, di vincer tutte le tive influenze, di conoscerle per vincerle. Sono come il parassita che succhia la vita e succhia mo, e in questa lotta per la vita egli ucciderà

se voi non avete la forza di uccidere lui. *Ci* è dunque tutto un mondo microscopico che si rivela all'arte. L'uomo per accarezzar l'uomo ha troppo trascurato le sue forze naturali e animali; ed ora la natura domanda il suo posto. Il pensiero distillato e assottigliato vuole rinfrescarsi e ringiovanirsi nelle pure onde della natura, e ritrovare là la sua forza e la sua giovinezza » (1).

---

(1) *Scritti varii* II, pag. 74. — Il Bonghi contradisse in modo altrettanto aspro, quanto ingiusto ed involuto, alla prima parte di questa conferenza, in *Horae subsecivae*, Roma 1888, pag. 109-114. Il de Sanctis aveva scritto, pag. 67: " perchè ci sia arte è necessario che la cosa che si vuole rappresentare abbia una ripercussione nel nostro cervello. Le cose ottuse non hanno ripercussione e perciò non hanno interesse; vivono per sè, non vivono per noi; e l'arte siamo noi. Quando la cosa fa impressione in noi, produce nel nostro petto sensazioni, osservazioni, emozioni; e noi riproduciamo non solo la vita sua, ma *in* essa una parte della nostra vita. E questa è la forma ideale. E quale è il contenuto ideale? Sono i grandi sentimenti umani: *Dio*, patria, natura, umanità, libertà, giustizia, bellezza, scienza. Tutti questi concetti sono la storia dell'umanità e sono ideali, perchè rappresentano non solo la cosa in sè, ma la nostra idea. Quando idealizziamo la vita delle cose, abbiamo la forma ideale; e quando *in* questa vita vediamo risplendere tutti quei sentimenti umani, abbiamo il contenuto ideale „. Il Bonghi intende certamente un linguaggio così semplice, ma obietta che questa definizione dell'arte comprende in sè anche la scienza; senza avvertire, che la scienza annulla i fenomeni riportandoli alla loro legge, e che solo l'arte è una *ripercussione*, cioè una risonanza o un'eco fedele della natura. E, avendo franteso questo concetto, gli sfugge stranamente anche l'altro dell'*ottusità* delle cose, che vuol dire semplicemente cose che non hanno risonanza o non trovano eco nella nostra coscienza. Questa prima confusione fa sì, che il Bonghi incespichi anche di più nel significato dei due concetti di *forma ideale* e di *contenuto ideale*, così chiari e precisi nella definizione del de Sanctis, e che egli vada arzigogolando intorno a presunti contrasti, di cui è difficile indovinare il valore od il senso. Il de Sanctis soggiunge che mancano ancora nell'Assommoir " motivi interni, ideali, cioè passioni, caratteri, pensiero, coscienza, perchè il moto di questa vita nasce da motivi prettamente animali; che manca il processo arti-

Questa forma di rappresentazione artistica non era nuova; e il de Sanctis ne addita i precedenti storici così in Italia come nelle altre letterature europee (1). Nuova era invece la teoria estetica, che comprendeva nel suo largo giro anche questa

---

stico del protagonista o forza dominante, dell'avversario o forza resistente, e dei personaggi accessorii, perchè qui non c'è intrigo nè tipo, ma tutto è mediocre e plumbeo „ (p. 68). E il Bonghi sofistica sull'appellativo di *interni*, cioè intimi o consapevoli, dato a questi motivi, per poi soggiungere che il processo artistico immaginato dal de Sanctis è proprio solo di alcune forme di arte, ma non di tutte. Ma al de Sanctis bastava che, come del dramma e dell'epopea, così fosse anche proprio del romanzo. Nè il Bonghi avrebbe potuto negarlo. — Continuando, il de Sanctis chiama *forma ideale* la *cosa ingrandita dall'immaginazione;* e, in contrapposto con essa, passa a definire mirabilmente le forme artistiche, cioè le qualità dell'espressione e dello stile, o anche del colore, come egli scrive, e le assomma poi tutte nella semplicità, nell'eleganza e nello spirito. " C'è la semplicità, quando la cosa vi si presenta nella prima e verginale apparenza, e l'artista è anche lui semplice come la cosa. Avete l'eleganze, quando l'arte rappresenta caste privilegiate, gli eroi, i grandi popoli, i grandi fatti, e allora la forma solenne che è nelle cose si trasfonde nell'opera d'arte. Ma quando l'artista, in ciò che si presenta (cioè nei fatti che rappresenta), trova un che di contrario a quest'ideale delle forme, quando invece della semplicità trova il cinismo, invece dell'eleganza il plebeo, la contradizione tra quello che trova e quello che sente produce quel fenomeno irresistibile che è il riso, la fonte dello spirito, caricatura, ironia, sarcasmo, umorismo „ (p 69). Il Bonghi mette alla pari senz'altro *semplicità* con *espressione*, *eleganza* con *stile*, *colore* con *spirito* e mostra di frantendere che le forme dell'arte, secondo questa mirabile definizione, rispondono sempre alla natura delle cose; e che, quando c'è fra loro contrasto, spunta l'umorismo. Per meglio intendere e pregiare l'esattezza dei concetti espressi dal de Sanctis, sarà utile di mettere a riscontro con essi le definizioni che dava il Bonghi del *vero* e dell'*ideale*, o. c., pag. 184-185: "*reale* è la *cosa non ancora pensata*, o la cosa *concepita*, ritratta, descritta tal quale. *Idea* è *riverbero* della cosa nel pensiero. *Ideale* è l'*idea* come *esemplare*, *tipo*. *Vero* è la *rispondenza* dell'idea alla cosa „.

(1) O. c., pag. 70 e 81.

forma dell' arte, come ultima fase di quella evoluzione critica, dopo della quale la vita si riconcilierà coi suoi ideali. In questo modo li pensiero del de Sanctis si riverberava sul pensiero europeo e assurgeva a quella universalità, che parve a torto carattere affatto estraneo alla sua critica.

IX.

Io potrei ora dimostrare, come questo concetto dell'evoluzione delle forme artistiche fosse inerente a tutta la critica del de Sanctis, e come esso non si svolgesse nella sua mente al contatto dell'arte nuova, nello sforzo da lui fatto per assorbirla nel seno della sua teoria artistica. Queste velleità furono affatto estranee al suo poderoso intelletto di scienziato e di artista, di scienziato che domina dall'alto, con uno sguardo d'aquila, sugli sconfinati dominii dell'arte, di artista che ha l'animo aperto a sentire e comprendere le voci più profonde e discordi o le più segrete armonie che si sprigionano dal seno delle cose. Ricorderò solo le sue considerazioni sull'essenza dell'arte, per definirne la eterna natura ideale che la informa.

« Un tempo si credette, egli scrive, che la poesia fosse un mezzo di emendare dilettando... La moralità non è conseguenza, ma il presupposto, l'antecedente dell'arte; l'effetto estetico non è possibile in voi, quando non siate già un essere morale. Ditemi perchè Fedra soffre e il suo soffrire vi impietosisce. Fedra soffre perchè ha il senso morale, e impietosisce voi, perchè voi pure avete il senso morale. Ella soffre perchè la sua passione è in

contrasto colla sua coscienza; e voi v'impietosite, perchè uomini morali anche voi immaginate le angosce di questa lotta interiore e compite con la fantasia lo spettacolo che vi presenta il poeta. Togliete la coscienza a Fedra, fatene un Borgia o un Iago, e la tragedia sarà ancora morale, perchè la coscienza è spenta in lei, ma non nel poeta, non in voi. La vostra moralità si manifesta nella vostra impressione, l'orrore. La moralità dunque preesiste nell'arte, non è prodotta da essa. Il vostro riso, la vostra pietà, il vostro orrore testimoniano, che voi siete un essere morale. Ma nella rappresentazione il vizio trionfa! Non è vero; se il vizio vi desta il riso o la pietà o l'orrore, secondo le sue gradazioni, ciò che trionfa non è il vizio, ma l'umana coscienza» (1). E, applicando più tardi questo concetto nuovo allo studio della Commedia, egli scrisse: « niente è nella natura che non possa essere nell'arte. Non è arte l'informe, il confuso, il concettoso, l'allegorico, l'astratto, il generale. Il brutto naturale è la materia abbandonata ai suoi istinti senza freno di ragione, e ne nasce una vita che ripugna al senso morale e all'estetico. Ma maggiore è la repugnanza e più viva è l'arte. Il brutto è l'elemento essenziale della natura e dell'arte, perchè la vita è generata dalle contradizioni tra il vero ed il falso, tra il bene ed il male. Il brutto è di maggiore effetto per la contradizione che scoppia nell'animo del poeta: il brutto è sè stesso ed il suo contrario, ha nel suo

---

(1) DE SANCTIS, *Scritti varii* I, pag. 226-229. Lo scritto sulla *Fedra di Racine*, di cui queste parole fanno parte, fu pubblicato la prima volta nel 1856 sulla *Rivista contemporanea*.

grembo la contradizione, e perciò ha vita più ricca e feconda di situazioni drammatiche » (1).

L'artista non ha a sè dinanzi un concetto morale, nel momento della sua rappresentazione artistica. Ma se questa esce viva dal suo pensiero, l'arte produrrà quella catarsi ideale, che pareva estranea all'animo del poeta. Se invece egli è avvolto nelle nebbie del senso e le persegue e le incalza, e più che la voce dell'arte sente lo stimolo di sensazioni a quella estranee, ed abbandona la pittura delle cose per correr dietro alle sue immagini, l'emozione, che egli desterà nel vostro petto, non sarà chiusa nei confini di una schietta dilettazione estetica, ma diventerà al contrario un semplice solletico dei vostri sensi. E il mondo morale, disconosciuto anzi offeso dal poeta, prenderà di lui la più aspra vendetta. Se egli non risente in sè medesimo la ripercussione di sentimenti più ideali ed elevati, vuol dire che egli è privo di coscienza morale, cioè di « quel focolare interno, dove convivono e si raffinano tutte le potenze dell'animo, condizionandosi a vicenda, dove si genera il filosofo, il poeta, l'uomo di stato, il gran cittadino, centro di vita, da cui solo esce la vita. E, perchè questo centro di vita gli manca, il Guarini ha immaginazione e non fantasia, ha spirito e non ha sentimento, ha orecchio musicale e non ha l'armonia che nell' animo si sente. Lo diresti un gran poeta in potenza, a cui sia fallita la formazione, per la distrazione delle forze interiori. Perciò non ha la produzione geniale del poeta, ma la mirabile costruzione di un artista

(1) *Storia della letteratura it.* I, pag. 186.

consumato; della quale si può dire quello ch
Coro dice della chioma finta di Corisca, che
un *cadavere d'oro*. Splende e non scalda, lus
l'orecchio ed i sensi, e non lascia alcun ves
nell'anima » (1).

L'arte è il regno del vero, e quindi di sua
tura essenzialmente morale o moralizzatrice, fin
però il sentimento etico non si fondi sopra di
pura convenzione.

X.

Abbiam visto che, se l'immorale od il brutto
ritratti dall'arte nella loro verità, non mancano
di destare nella coscienza emozioni affatto opp
alla loro natura. E in questa ripercussione s
trova così l'origine dei sentimenti estetici, cor
carattere tipico che ha assunto la critica lette
per opera del de Sanctis. Egli si colloca di fr
all'opera d'arte, nella condizione medesima i
è l'artista davanti alla sua concezione, e indo
e sente ripercuotere in sè tutti i movimenti
cuore di lui. « Quando il poeta compone, così sc
il de Sanctis, egli ha innanzi un fantasma ch
tira fuori del suo stato ordinario e prosaico, gli sc
la fantasia, gli agita il cuore. Non crediate però
egli gitti sulla carta tutta intera la sua visio
tutte le sue impressioni. La sua penna riposa, ma
il suo cervello; esso rimane agitato, pensoso,
poesia si continua nella sua testa, dove flutt
molte altre immagini, parte proprie di essa visi

(1) *Storia della lett. it.* II, pag. 205.

parte estranee e affatto personali. Il poeta, concedetemi il paragone, è un'eco armoniosa che ripete di una parola solo alcune sillabe, ma un'eco animata e dotata di coscienza, che sente e vede più di quello che dà il suono. Il critico raccoglie quelle poche sillabe ed indovina la parola tutta intera. Pone le gradazioni ed i passaggi, coglie le idee intermedie ed accessorie; trova i sentimenti da cui sgorga quell'azione, il pensiero che determina quel gesto, la immagine che produce quei palpiti; spinge il suo sguardo nelle parti interiori e invisibili di quel mondo, di cui il poeta ti dà il velo corporeo » (1).

Al Zanella parve che questa critica distruggesse l'incanto della poesia (2). Il regno di essa è riposto nell'indefinito e nel vago; e, se voi ne svelate il segreto, rompete il fascino misterioso di questa sua potenza, spezzate o consumate il vostro idolo, per desiderio di adorarlo, più che nel suo spirito, nella sua verità. Ma egli non si accorge che il sentimento comune resta ottuso dinanzi all'opera d'arte, che ne conserva o riceve soltanto una impressione vaga e indistinta, la quale sparisce e si raffredda, appena sia rotto l'incanto o il legame esteriore, che lo congiungeva all'opera del poeta. Perchè quella impressione si risolva in una vera educazione del sentimento estetico, conviene che l'anima di chi legge sia messa in movimento e condotta a sentire nel suo cuore come l'eco di quel mondo fantastico, che agitava il poeta e si è fissato nella sua arte.

---

(1) *Saggi critici*, pag. 358 segg.
(2) Zanella, *Paralleli letterarii*, pag. 288.

Si badi però che l'impressione, per lasciare traccia durevole, deve essere vera, e non ripo unicamente sul calore dell'immaginazione; dev sere una febbre interiore che susciti l'arte, e una sovrapposizione esteriore che faccia la cosci del critico all'opera del poeta. Certo le impres sono anch'esse diverse, secondo la coltura, il gu il sentimento e la disposizione speciale in c trova l'animo di chi legge. E non è l'ambiente rale e passionale, in cui vive o si trasporta l scienza del critico, che può dare fama e im talità a un'opera d'arte, quando essa non sia u già viva dalla coscienza del poeta, quando l'im gine, che brillava innanzi alla sua fantasia, resti ga, informe, scolorita ed incerta, ed abbia bis per animarsi di un alito di vita, che vi infon nostro cuore. La critica ed il gusto, come non dicano dell'arte alla stregua del senso morale, non hanno nulla a vedere colla religione o politica, col patriottismo o la fede ; nobili sentim che in tanto trovano eco nell'arte, in quanto sano dal cuore del poeta nella sua fantasia e vi a gono il calore della vita. « Nei grandi scrittori hanno l'istinto dell'arte, così scrive il de San la politica non assorbisce in sè la poesia, ma rin semplice stimolo, motore di grandi affetti e di fantasie. Nelle vere poesie vi è sempre qualche di superiore, che sopravvive anche allo scopo po co » (1).

Son canoni fondamentali dell'arte, passati d pezzo nella coscienza critica, sanciti dall'uni

(1) DE SANCTIS, *Saggi critici*, pag. 337.

sale consenso dei dotti. E parrebbe oramai trascorso il tempo di poter derivare il pregio dell'arte da fini ad essa estrinseci, se grandi poeti non ci dessero tuttora prova di simile tendenza nei loro criterii metodici, tendenza onde è salva la loro arte, per quella inconsapevolezza del genio, così mirabilmente definita e ritratta dal de Sanctis.

XI.

Non sarebbe forse il caso di ritornare sulle acri parole, con cui il Carducci, in uno scatto improvviso di generosa intemperanza, giudicava testè della critica del de Sanctis intorno alle poesie patriottiche di Giacomo Leopardi; se non ci premesse di contrapporre all'ignoto critico di oltralpe, il quale ritrovava in quei carmi lo stesso sentimento politico, onde era allora dominata quasi tutta la poesia europea, l'apprezzamento più equanime del maestro, che comprendeva nel largo giro dei suoi pensieri tutte quelle manifestazioni così complesse, ed era meglio di ogni altro in grado di interderne e di spiegarne così le cause storiche come il valore morale. Con quella temperanza, affatto connaturata al suo spirito sereno ed equanime, il de Sanctis, dopo di aver messo in mostra il lato fallace delle teorie critiche ed estetiche di Giuseppe Mazzini, così conclude intorno al generoso tentativo di lui: « quando parlo di uomini che tanto rispetto, sono uso a guardare queste cose non assolutamente, ma rispetto ai tempi; e se ricordate i tempi in cui Mazzini pensava tutto quel che vi ho esposto, troverete non poco da lodare. La let-

teratura italiana era senza contenuto, si nutr
ciance e di frasche, era arcadica ed accade
senza niente di vitale: comprendete l'utilità
serietà della teoria del Mazzini, quando per
sizione a quella letteratura ed a quell'arte
mente formale si gitta ad un altro estremo, a
portanza del contenuto. Anzi, questo divent
rattere della nuova letteratura. Eccetto Man
se guardate gli scrittori ed i poeti di quel t
ci trovate arte? No, altre preoccupazioni n
pedivano lo sviluppo, specialmente le preoc
zioni politiche; e quando un uomo ha il cuore
di impressioni e passioni politiche, religiose
sofiche, non può avere il puro sentimento arti
Lo stesso fu in Germania, e lo dico non a bi
ma per constatare un fatto: avemmo letteratur
litica » (1).

Non si tratta dunque di giudicare della poesi
Leopardi all'Italia dalla nobiltà della ispiraz
dalla fede ardente che vi aleggia, dalla febbr
l'entusiasmo che ad essa attinsero i padri no
che riscalderà ancora i più tardi nepoti, ma dal
gioni elevate e serene dell'arte. E non è pos
che chiunque si collochi in questa sfera, supe
alle tempeste e alle passioni della vita, non si
quasi costretto a far violenza alle ragioni del
e a riconoscere quelle dell'arte, che si rifle
nella coscienza del critico e gli ispirano un
alto e puro linguaggio.

Sarebbe una strana pretesa la nostra, se ci
ponessimo di riandare la salda e complessa ord

(1) *La letteratura italiana nel secolo XIX*, pag. 431.

del pensiero di lui, affatto scevro e lontano dalle intemperanze, a cui forse altri potè trascorrere sulle sue orme. Con una finezza insuperata, e forse insuperabile, di analisi estetica il de Sanctis sorprende in questa canzone del Leopardi la prima rivelazione della sua virtù poetica e ammira, tra i rapidi e potentissimi guizzi del suo genio, « il sapiente intreccio delle rime, la fattura intelligente del verso, la gradazione dell'armonia, la perfetta chiarezza senza volgarità, la veemenza senza gonfiezza, una tanta facilità, che non trovi nella superficie niente che ti paia aspro, o ti fermi, o ti urti, e giungi senza fatica alla fine soavemente commosso e pensoso » (1). Ma vi è un punto solo di questa critica, che tocca od investe un canone fondamentale dell'arte, e che noi non possiamo lasciare fuori dell'ambito del nostro discorso, in omaggio appunto alla autorevole e vigorosa contradizione a cui ha dato luogo.

Il de Sanctis, toccando di quel verso famoso che il Leopardi, in omaggio ad un'antica tradizione, ha conservato sulla bocca di Simonide:

La vostra tomba è un'ara,

s'inalza da questa tentata resurrezione dell'inno greco a considerazioni svatissime di arte, che è pregio dell'opera qui trascrivere. « Il carattere di un componimento è costituito non dalle membra, ma dallo spirito. Un moderno può riprodurre dell'antico le membra, voglio dire i singoli pensieri e

(1) *Nuovi saggi critici*, pag. 126.

immagini e movenze e costruzioni, e sarà un bel cadavere a cui manchi lo spirito. Ma se entro a quelle membra vuol soffiare la vita, gli è impossibile rifar la vita greca, perchè i morti non tornano. La vita non è già nei materiali, ma nella forma che li compenetra e li fa un solo essere. *E la forma è generata da un certo modo di pensare e di credere e di sentire, il cui insieme dicesi spirito, e che è la personalità incomunicabile di un individuo, di una epoca, di un popolo.* Qui i materiali son tutti greci, ma lo spirito che gli informa è tutto moderno. Ed è perciò non una dotta e fredda imitazione, ma cosa viva..... Per il poeta greco l'amor patrio è un sentimento religioso, e il fatto delle Termopili è impresa sacra, e sono veri martiri i caduti e le loro tombe sono sacre, sono are, innanzi alle quali si fanno supplicazioni e sacrificii. Nello spirito greco non è distinto l'elemento civile e laico dall'elemento religioso: gli augurii, gli oracoli, gli Iddii fanno parte della vita. Giove abita più in terra che in cielo. Indi quel non so che di sacro e di solenne e quasi di ieratico che trovi negli inni, nei poemi, nelle tragedie, nei canti. Lo spirito non si è ancora del tutto sviluppato dal divino, non ha ancora vita propria e distinta, e perciò gli Iddii sono troppo uomini, troppo turbolenti, e la faccia dell'uomo è troppo divina, troppo quieta. Quel motto *la vostra tomba è un'ara* doveva svegliare nel poeta greco una serie di sentimenti e d'impressioni e di idee accessorie, che animarono il suo canto e furono come la sua essenza o il suo spirito, uno spirito formato dai secoli e di cui il poeta aveva intorno a sè l'eco in tutti i Greci.

Ma per Leopardi quel motto è un modo di dire, e già prima l'aveva usato e guasto il Marti colla sua rettorica. *La vostra tomba è un'ara* nel poeta greco è vero *letteralmente, è legato con sentimenti religiosi;* nel Leopardi è una *figura*, e rimane come un *pensiero incidentale*, in debole legame con tutto il canto, ispirato da motivi umani di gloria e patriottismo. La tomba qui non è un'ara se non per così dire, e quasi per imitare il linguaggio religioso, a quel modo che chiamiamo figuratamente martiri quelli che muoiono per la patria, e apostoli quelli che propagano il vero (1) ». E il de Sanctis conclude : « questa disarmonia tra il contenuto e la forma, questo spirito adulto e moderno, che non consente a lasciarsi incarcerare in un materiale antico, e vi rimane al di sopra, è un difetto certamente, ma uno di quei difetti fortunati, simili a certe malattie, le quali prenunziano non la morte, ma lo sviluppo del corpo... Non è più un contenuto o un materiale antico, che l'erudito studia, esamina, critica e si appropria, ma è il poeta che entra in iscena, lo spirito libero e ancora inconsapevole della libertà che sta tanto volentieri in quel contenuto, sua grata prigione, e per antica consuetudine vi si conforma, vi si acconcia e non gli riesce, perchè lo schiavo è già uomo libero e non se ne accorge. Dedalo si crede ancora in prigione, ma già ha messo i vanni, già sta spiccando il volo (2) ».

Il Carducci dimostra con un brano ispirato di altissima poesia, colta o attinta dalla realtà della

(1) O. c., pag. 123-4.
(2) O. c., pag. 125.

vita, che anche per noi a egregie cose il forte animo accendono

L'urne dei forti.

E a me parrebbe irriverente e quasi sacrilego rompere l'onda solenne dei suoi sentimenti nobilissimi, colla contradizione molesta della mia disadorna parola. Ma se nell'eco potente ed armoniosa, che quelli ci lasciano nell'animo, è consentito di accogliere pur la risonanza lontana di altri pensieri, egualmente veraci e profondi, io non vorrei che noi lasciassimo disperdere senza frutto l'insegnamento salutare, che da questi ci è legato, e che rispecchia come in vago miraggio lo stesso canone estetico della critica del de Sanctis. « In materia di gusto e di critica, scrive il Lessing (1), la religione non ha nulla a vedere, e il poeta non si può scusare col dire che egli ha fatto ciò che facevano gli antichi, ovvero che egli ha collocato la scena nell'antichità. Il poeta non è uno storico; egli rappresenta le cose, come immagina che avvengano o si ripetano sotto i nostri occhi, e non ha bisogno per questo di conservar loro il colorito storico o locale. Egli riproduce il passato per un fine suo proprio, quale è quello di commuoverci; e, quando mette sulla scena espressioni o sentimenti che non trovano eco nel nostro cuore, egli rinunzia a produrre l'illusione o l'effetto che si era proposto ».

Ma, pur ammesso e riconosciuto che non sia possibile dissentire dall'universalità dei criterii este-

(1) Lessing, *Dramaturgie*, pag. 54.

tici, che il de Sanctis mette a fondamento della sua critica, potremo noi sostenere, che essa abbia un valore assoluto e che la forma, in cui fu fissata dal de Sanctis, non sia suscettiva di ulteriori evoluzioni?

XII.

Perchè il nostro pensiero non sia fuorviato da false deduzioni e da tenaci pregiudizii di scuola, sarà anche qui il caso di distinguere il mondo intenzionale del critico da quello che egli ha incarnato ed esplicato nella sua opera. «La critica, scrisse il de Sanctis, ha già fatto molto cammino, quando ella è giunta a coglierti una concezione poetica nei suoi momenti essenziali. È un lavoro spontaneo nel poeta, spontaneo nel critico. Il poeta può ben prepararvisi con lunga meditazione, di cui si veggano i vestigi nel disegno, nell'ordito, nei caratteri e spesso nell'ultima mano; ma ciò che vi è di vivente nella sua concezione è opera di alcuni di quei fuggitivi momenti, che talora non ritornano più. Il critico può ben apparecchiarsi al suo ufficio con lunghi studii, dei quali si veggano le tracce nelle osservazioni, distinzioni, paralleli; ma quella sicurezza d'occhio, colla quale sa in una poesia afferrare la parte sostanziale e viva, la troverà solo nel calore di un'impressione schietta e immediata. A questo lavoro spontaneo si aggiunge un lavoro riflesso. Riposato quel primo fervore, se il critico è dotato ancora di genio filosofico, avendo già innanzi a sè il mondo poetico nella sua varietà ed integrità, può domandargli: che cosa sei tu? che cosa è colui che ti ha creato?

Che cosa sei tu? Può allora determinare significato, il valore del concetto che l'inf considerarlo per rispetto al tempo e al luog v'è nato, assegnargli il suo posto e il suo ficato nella storia dell'umanità e nel cammin l'arte, e contemplar le sue leggi nelle leggi rali della poesia.—Che cosa è colui che ti ha c E mi determinerà l'estensione e la profondi suo ingegno, le sue facoltà, le sue predilezi suoi pregiudizii, le corde che risuonano nell anima, e quelle che mancano o sono spezzate flusso che su di lui ha avuto il suo tempo, l nazione, la critica, la filosofia, la religione, l ciò che in lui vi è di spontaneità e di riflessi di originalità e di *imitazione* ; e conosciuto l' può accompagnarlo nell'atto della concezio mostrare come sotto al suo sguardo amoroso andato a poco a poco formando quel mondo desta la nostra ammirazione. Critica perfetta è la, in cui questi diversi momenti si concilia una sintesi armoniosa. Il critico ti dee prese il mondo poetico rifatto ed illuminato da lu piena coscienza, di modo che la scienza vi pe sua forma dottrinale, e sia come l'occhio che gli oggetti e non vede sè stesso » (1).

Io non conosco un ideale più alto e più com della critica, nè ho mai sentito formulare in alla funzione di essa un pensiero più di questo gestivo e profondo (2). E pure, se ciò non os

---

(1) *Saggi critici*, p. 361 segg.

(2) Per ritrovare qualche cosa di simile, bisogna arrivare Blass e al quadro che egli ha delineato del metodo filologico

alcuni storici, assai benevoli del resto verso il de Sanctis, non han dubitato di considerare la forma della sua critica come falsa o oltrepassata (1), conviene che essi abbiano avuto sopra tutto in mira, nei loro giudizii, l'applicazione che egli ha fatta di questi suoi criterii ideali nel campo dell'arte. Il Villari adduceva a prova delle lacune o dei difetti, che egli avvertiva nel metodo del maestro, la ripugnanza o inettitudine di lui alla critica dei testi, e sopra tutto l'ombra in cui egli lascia i tentativi più rozzi delle prime forme dell'arte e gli elementi svariati che le opere del genio hanno attinto alla lenta elaborazione della coscienza popolare.

Ma il de Sanctis non ha negato mai il pregio di queste indagini, anzi di alcune di esse si può dire in un certo senso il promotore. Basti per tutte questo criterio metodico che egli ha formulato nelle sue Memorie, intorno all'evoluzione dell'arte. «Le grandi poesie, egli scrive, hanno le loro fonti in cicli poetici anteriori. Perchè tutto si lega e la storia come la natura non procede per salti; gradazioni progressive generano da ultimo il gran poeta, che dà a tutta la serie la forma definitiva. Così Dante è il gran poeta delle visioni religiose, Petrarca è il gran poeta dei trovatori, Ariosto diè l'ultima mano alla serie cavalleresca» (2). Nè, si badi, qui si tratta solo di ricostruzioni postume che egli faceva più tardi del suo metodo critico; ma sono i concetti medesimi che egli

---

l'ufficio del critico nell'*Handbuch* del Müller I, *Hermenentil und Kritik*.

(1) Villari, o. c., p. 362-5; Ferrieri, nel suo Saggio storico sul de Sanctis, pag. 13 segg.

(2) *La giovinezza di Francesco de Sanctis*, pag. 323.

metteva a base della interpretazione della Com
e del corso fatto a Zurigo sulla *Poesia cavalle*
Si dirà forse che questa professione di fede è ri
sempre per lui nel campo astratto delle teor
che non gli è servita mai di stimolo a rivolge
una ricerca così modesta, e pur tanto utile, l
vità del suo ingegno. Sarebbe come rimprov
agli altri studiosi, che consumano le loro forze
regioni meno elevate della critica, il prezios
modesto contributo che essi portano all'edifiz
sapere. Ciascuno ha sortito da natura la sfera
propria attività, ed è merito dell'ingegno ver
pervisi conformare. La differenza consiste sol
nel pregio o valore intrinseco di quelle due a
dini, strettamente coordinate fra di loro nel
porto reciproco di mezzo e di fine, rapporto i
e costante che ben spesso dimenticano i rappr
tanti così dell'uno come dell'altro indirizzo, i
quando ostentano (e ciò accade sol di rado) u
giusto disprezzo per le indagini più pazienti
nute della critica formale; i seguaci di qu
quando nella loro frequente e inconsapevole
sieratezza perdono di mira le più alte finalità
critica, e smarriscono tra inutili e deplorevol
zie il senso della vita e dell'arte.

Queste deviazioni dai più sani criterii me
non hanno intaccato e fuorviato soltanto in
l'opera così efficace e salutare della critica
rica, o come assai meglio si direbbe del meto
logico. Il Macaulay fin dal 1827 avvertiva:
pere il modo come Filippo dispose le sue trup
Cheronea, il luogo in cui Annibale attraver
Alpi, se Maria Stuarda colpì di sua mano Darn

Siquier Carlo XII, e diecimila questioni simili sono in se stesse argomenti di nessuna importanza. L'indagine può divertirci, ma il risultato non accresce in nessun modo il nostro sapere. Quegli solo intende la storia nel suo vero significato, il quale, osservando le influenze potenti che le circostanze esercitano sulle opinioni e i sentimenti degli uomini, e la facilità con cui i vizii si scambiano per virtù, i paradossi per assiomi, impara a distinguere nell'umana natura ciò che è accidentale e transitorio da ciò che è essenziale ed immutabile» (1). Non rimprovera con minore vivacità gli eccessi della critica, cosiddetta storica, Carlo Hillebrand in quel suo mirabile saggio sul metodo, a cui spetta legittimamente questo nome. «Si è sovente rimproverato, egli scrive, l'intervento della filosofia nelle scienze storiche, per gli abusi deplorevoli a cui trascorrono alcuni spiriti sistematici. E pure, volessimo allontanare da noi tutte le cose buone di cui si è fatto abuso a questo mondo, bisognerebbe rinunziare a vivere. Certo è deplorevole che concetti filosofici deviino i dotti nelle loro ricerche e facciano loro vedere ciò che non si trova punto nei fatti. Ma è più deplorevole ancora trovare dotti, i quali accumulano morte parole e aridi fatti e per questi rinunziano a cercare la vita e lo spirito dei fatti, cioè l'idea generale che li anima. Inalzare un edifizio senza materiali solidi è certamente opera vana e puerile; ma ammassare pietre sopra pietre senza sapere a che cosa serviranno e senza smussarle perchè combacino tra di loro, senza

(1) Macaulay, *Critical and historical Essays*, London 1856. I, p. a.

classificarle secondo la loro forma e la loro co
sizione, è un lavoro cieco e quasi diremi
schiavi » (1).

Questa fallace tendenza, che il Macaulay e l
lebrand deplorano come un traviamento del
metodo storico, non è una conseguenza dire
esso, ma una abitudine più remota, che tr
suo fondamento nella innata curiosità dell' s
umano; se è vero che Giovenale già rimprov
ai maestri del suo tempo la faticosa ricerca d
oziose e vane amenità:

> Sed vos saevas imponite leges
> Ut praeceptori verborum regula constet,
> Ut legat historias, auctores noverit omnes
> Tamquam ungues digitosque suos, ut forte rogatus
> Dum petit aut thermas aut Phoebi balnea, dicat
> Nutricem Anchisae, nomen patriamque novercae
> Anchemoli, dicat quot Acestes vixerit annis,
> Quot Siculi Phrygibus vini donaverit urnas (2).

A determinare e promuovere questa tend
che circoscrive la storia alla parte puramente
dotica e accidentale di essa, ha certamente c
buito anche un fallace criterio intorno alla
e all' ufficio della critica letteraria. La fu
precipua di essa consiste nella intelligenza e
valutazione delle opere d'arte, e si fonda
conoscenza precisa di alcuni elementi storici
mali, i quali sono e debbono considerarsi con
bordinati a quella funzione più elevata. Direi
che questa parte puramente formale della c

(1) K. Hillebrand, *Etude sur Otfried Müller et sur l'école hist
la Philologie Allemande* premesso alla traduz. franc. della S
letterat. gr. di Ott. Müller, pag. LXXXII.

(2) Giovenale, *Sat.* VII, 229-236.

a cui si circoscrive erroneamente il concetto del metodo storico, stia di fronte alla natura vera di esso, così come le informi creazioni dello spirito nazionale e popolare si trovano di fronte al genio del poeta, che comunica ad esse l'impronta immortale dell'arte. Di queste sarebbe scomparso pure il ricordo, se non si fossero concentrate nel genio di un poeta; destino di quelle, quando adempiano perfettamente ai loro fini, è di restare assorbite nella funzione più alta della critica, senza conservare quasi traccia del nome e dell'opera di colui che ha contribuito alla conquista, pur così nobile e degna, della verità. A guardare bene in fondo questa deviazione dal genuino metodo storico, per cui la critica si mantiene in tutto estranea alle ragioni intime della storia e dell'arte, non è che un ritorno a quel vecchio indirizzo formale, che giudicava del valore dell'arte soltanto dai pregi estrinseci della forma. Certo nessuno nega l'importanza grandissima, che ha l'espressione in un'opera d'arte, e non a torto il Zanella ha richiamato su di essa lo studio dei critici (1). Ma dar rilievo esclusivo a questi elementi esteriori, sia che si tratti dello stile, sia della critica del testo o d'indagini biografiche e cronologiche, è sempre ricadere in quell'indirizzo formale, che il de Sanctis aveva così genialmente superato.

Queste ricerche preparatorie costituiscono il naturale e necessario fondamento della critica, ne formano il sostrato più sicuro e indispensabile; ma a patto che non perdano di vista l'insieme, che

(1) Zanella, o. c., pag. 291 segg.

non smarriscano la traccia luminosa di quell'ideale a cui sono indirizzate, e che si subordini l'utilità loro al pregio intrinseco dell'opera d'arte, che solo giustifica e rende interessante il ricco corredo di queste illustrazioni. Certo fra gli studii più attraenti, a cui il romanticismo ha indirizzato la critica storica, bisogna riporre le ricerche affatto moderne intorno alla genesi dell'opera letteraria, le quali ci dànno quasi immagine della partecipazione oscura e inconsapevole del popolo al lavoro del genio. È lo spirito democratico del tempo, che ha invaso anche i dominii della critica, e che cerca di togliere al genio il carattere quasi divino della sua personalità; è il popolo che prende coscienza di sè medesimo e tenta di distruggere perfino quest'ultimo avanzo di un privilegio, che non pareva mai destinato a tramontare. È, direi quasi, l'espropriazione del genio a titolo di pubblica moralità. Io non so se giovi a ritemprare lo spirito del popolo, nelle sue aspirazioni incomposte, questa consapevolezza della sua forza, della sua partecipazione assidua ed efficace ad ogni opera più eccelsa dell'ingegno umano. Ma a un patto, che esso non smarrisca il senso vero delle cose in questa rivendicazione faticosa e legittima dei suoi diritti, e che mai non oblii, che non vi ha corrente per quanto nobile e generosa di idee, la quale sia destinata a trionfare nella scienza o nell'arte, nella religione o nella politica, sui campi di battaglia o su quelli del lavoro, se quel gran moto di pensiero non si concentra e s'incarna nel genio di un individuo, che sarà mai sempre l'eterno dominatore della storia.

Ma, direte, il popolo non si rassegnerà mai a

questa sua inferiorità; chi ha consumato nobilmente la vita a spigolare nelle ragioni più basse e oscure della critica smarrisce, in quel suo assiduo e penoso lavoro, perfino il concetto di un'attività superiore, e quindi la disposizione ad ammirare l'opera del genio. A quel modo stesso che il popolo ha abbattuto tutti gli altri privilegii della vita, così anche la critica volgare vorrebbe toglier di seggio la figura del de Sanctis, per abbassarlo al livello della moltitudine. Non protestate, avrebbe detto il de Sanctis, contro questa inutile fatica di Sisifo, non togliete agli inferiori l' unico conforto che loro avanzi di far le fiche ai loro superiori. La scimmia contraffà l'uomo e la commedia, come disse Victor Hugo, fa la caricatura alla tragedia.

XIII.

Ma non è solo alla critica volgare, che il pensiero del de Sanctis apparve come oltrepassato. La contradizione spuntò, quasi diremmo dal suo seno stesso, per opera di uno dei suoi seguaci più insigni, di cui resterà merito imperituro l'applicazione geniale fatta dei criterii estetici del maestro all'interpretazione del Leopardi, del Monti e di alcuni capolavori dell'arte straniera. È inutile pur di ricordare che io parlo di Bonaventura Zumbini, rivelato per la prima volta all'Italia dall' affetto del maestro, dalla fede di un amico che fu ardente come quella di un apostolo.

Non accennerei a questa contradizione, se essa si fosse circoscritta ad essere il programma di una nuova critica letteraria, di fronte alle languide e

vaporose esagerazioni minacciate in Napoli da
primi seguaci del maestro, in cui al calore dell'
tusiasmo non si disposava una pari energia d
spirito. Ma quella contradizione è mantenuta pu
come arma di lotta e concepita arditamente q
un' elevazione progressiva del criterio critico
Sarebbe dunque per noi obliosa irriverenza dis
sarci dall'obbligo di prenderla in esame.

La critica italiana, dipartendosi da quella tra
luminosa che già le aveva segnato il genio del
retino (2), divenne per opera dei suoi numerosi
tori o una critica esclusiva della forma, che fa
dipendere il pregio dell'arte dalle qualità dello s
o una critica per così dire rivoluzionaria, che
genere dall'indirizzo romantico, subordinava le
gioni dell'arte agli ideali religiosi, morali e p
tici. Il de Sanctis insorse contro di questi due
dirizzi, tra cui era diviso il campo della critic
mostrò come l' uno e l' altro fosse insufficien
spiegare il segreto della creazione artistica. La
dell'arte non risulta dalla scissura di questi due
menti, ma dalla fusione o integrazione di essi n
unità del concetto artistico, in quella forma cio

---

(1) B. Zumbini, *Studi di letterat. italiana.* Firenze 1894, p. 22

(2) Le lettere artistiche dell'Aretino, come bene avvertiva
Sanctis, *St. della lett. it.*, II, pag. 187 segg., segnano i primi
dori di una critica, che trova il suo fondamento nella natura
infatti scriveva: " la natura, di cui mi sento secretario, mi de
che compongo „ e consigliava " d' essere scultore di sensi e n
niatore di vocaboli „. La sua coscienza critica è così diritta e
che pare un miracolo. Non subisce altro fascino che quello del
A Michelangelo scrive: " ho sospirato di sentirmi sì piccol
saper voi così grande „. Ed è mirabile lo stupore artistico, c
descrive a Tiziano l'ammirazione in lui destata dal cielo di Ven

cui il contenuto, idealizzato dalla fantasia dell'arti-
sta, passa in fantasma e riceve il suggello immor-
tale dell'arte.

Lo Zumbini riconosce il progresso di questa forma
critica sulle altre due affatto esclusive e parziali,
la cui era stata preceduta; ma la considera come
nonca e insufficiente ai suoi fini. Egli consente
he il maggior merito del poeta è riposto nella
appresentazione artistica (1); « ma d'altra parte
on è men certo, egli aggiunge, che dove la ma-
eria sia ricca di propri pregi, la fantasia riesce
iù potente e consegue maggiori effetti che non
vrebbe conseguito, se avesse lavorato sopra ele-
enti privi di valore intrinseco. È indubitabile
' azione dell'idea nella formazione del tipo fan-
astico... Ci sono argomenti più prossimi a idea-
ità, materie che hanno da natura qualche cosa di
uella forma, onde vanno pienamente improntate
er divenire opera di arte. Così noi diciamo: crea-
ure ideali, caratteri poetici, situazioni poetiche,
oria che sembra romanzo, parlando di persone o
cose che pur sono o furono nella realtà della
ta. La gradazione di bellezza, che ammiriamo
lla natura, è pure nella storia e nella vita umana.
nche queste hanno il loro bello naturale, un prin-
io di Poesia; poesia nativa e spontanea, che
cede quella che è creazione propria della fan-
ia. In tali casi l'idea più compiutamente e più

---

(1) Zumbini, *Delle presenti condiz. della critica letteraria* in Studii
e poesie di Vinc. Monti, pag. XXVI. In questo discorso, a pag. XXXI,
ammette che anche la critica letteraria, al pari di ogni altra
nza, si trasformi ed allarghi, e che quindi il metodo critico del
Sanctis sia suscettivo anch'esso di miglioramento.

prontamente che mai si trasforma in ideale. I
cade così quando il contenuto sia tale da tir
sè fortemente lo spirito umano. Le cose ve
gentili, anche senza l'attrattiva dell'arte, po
molto sui nostri cuori. Or tra tali cose e le
che nulla o poco abbiano di simile, io credo ch
arte ci corra non poco, perchè le prime porta
sè la scintilla, che il soffio dell'artista dilate
fiamma » (1).

Il concetto, che questa teoria rimette in o
è quello stesso che si trova già consacrato
poetica di Aristotele, e che collega l'import
dell'arte coll'interesse o coll'emozione, che q
è capace di destare nell'animo umano. Però se
sto interesse agevola o regola l'opera del po
ed è indispensabile ad alcune forme dell'arte,
ad esempio a destare il sentimento del tra
d'altra parte egli è noto che l'arte si è mess
tempo per una via diversa, che il Manzoni fece
mogliare l'attrattiva del suo romanzo dalla
indifferenza o disinteresse per l'azione che in q
si svolge, e « che, mentre il più elevato conte
non basta a creare un'opera d'arte, il più fr
argomento può diventare soggetto immorta
poesia » (2).

Il de Sanctis, senza entrare di proposito in
sta disputa, che lo avrebbe condotto a fare l
logia della sua critica, si fermò a ribatter l'equi
che si annida nel seno di questa nuova teoria
supposto dell' estetica, egli disse, è fra l' al

---

(1) O. c., pag. 234-6.
(2) Zimmermann, Geschichte der Aesthetik, p. 512.

contenuto astratto. E la poesia comincia, quando il contenuto vive e si move nel cervello dell'artista e diventa forma, la quale è perciò il contenuto esso medesimo in quanto è arte. La forma non è a priori, non è qualche cosa che stia da sè e diversa dal contenuto, quasi ornamento o veste o apparenza o aggiunta di essa; anzi è essa generata dal contenuto attivo nella mente dell'artista: tal contenuto tal forma. Nella forma il critico ritrova il contenuto, da lui già esaminato come un antecedente, lo ritrova non più natura ma arte, non più qual era ma quale è divenuto, e sempre tutt' esso col suo valore, colla sua importanza, col *suo bello naturale*, arricchito e non spogliato in quel suo divenire. Il contenuto non è dunque indifferente, non è trascurato. Apparisce due volte nella nuova critica, la prima come naturale o astratto, qual era, la seconda come forma, qual è divenuto. Ma se il contenuto bello, importante è rimasto inoperoso o guasto o fiacco nella mente dell'artista, se non ha avuto sufficiente virtù generativa, e si rileva debole o falso o viziato nella forma, a che vale cantarmi le sue lodi? In questo caso il contenuto può essere importante in se stesso, ma come arte non ha valore. E per il contrario il contenuto può essere immorale o assurdo o falso o frivolo, ma se in certi tempi e in certe circostanze ha operato potentemente nel cervello dell'artista ed è diventato una forma, quel contenuto è immortale » (1).

Son canoni d'arte divenuti ormai luoghi comuni, nè lo Zumbini vorrebbe o potrebbe contrad-

(1) *Nuovi saggi critici*, pag. 242 n.

dirvi. Egli è che la sua contradizione, ann
nell' ardore della battaglia come una nuova
critica, non è nel fondo che un invito o u
gerimento a non dimenticare lo studio del
nuto, come precedente immediato della cr
artistica; al modo stesso che lo Zanella in
di non perder d' occhio gli elementi forma
sono parte essenziale della vita di ogni gran
sia Di fronte alle due critiche esclusive della
e del contenuto, non altro indirizzo era pos
che quello che le conciliasse insieme; e tal
critica del de Sanctis, al di fuori della q
non scorgo la possibilità, non dico di una
nuova, ma di una posizione diversa dello
critico.

Se un valore positivo e formale noi voglia
tribuire a questa contradizione così ardita
altro possiamo scorgere in essa che un accen
ticipato al pensiero del Villari, il quale vole
telare, accanto ai diritti dell'estetica, anche
della storia. Preoccupazione fallace, come g
mostrammo, e sopratutto poi ingiusta, qua
pretende di determinare, a proposito della C
dia dell'Alighieri (1), una nuova forma di
che meglio di quella del de Sanctis sia ad
fissarne l'eterno valore ideale. Certo il de S
non esaurisce l'immenso lavoro storico, che ri
l'interpretazione di quest' opera gigantesca.
voro critico, al pari di un' opera d' arte, non
dica alla stregua di un ideale astratto di perfe
ma dal fine concreto che l'autore ha avuto i

(1) V. Zumbini, *Studii di letteratura italiana*, pag. 288 seg

mo di raggiungere. Ogni prodotto dell'attività umana porta con sè la sua parte mortale, nè v'ha opera d'arte che ne sia in tutto esente. Il Byron si sentiva rapire dall'entusiasmo al giudizio dei critici, che il senso squisito dell'arte sottraesse all'oblío una metà dei suoi poemi. Egli presagiva da ciò solo la sua immortalità (1). Ed è di questa parte immortale dello spirito del de Sanctis, che la critica deve tener conto, se vuole stimolare, come è suo ufficio, le più nobili attività dell'ingegno umano, e non servir loro d'impaccio.

La filosofia e la storia entrano di pieno diritto nella critica del de Sanctis, nè vi è altri che meglio di lui sia riuscito a fissarne i riflessi, che hanno trovato nell'arte. Spetta al suo spirito indagatore la distinzione nuovissima fra la natura del poeta e quella dell'artista (2), distinzione profonda di cui non ebbe sentore neppure l'intelletto altissimo del Manzoni in quel suo ammirato raffronto fra l'ingegno del Monti e il cuore di Dante, fra l'artista puro dell'immaginazione e il creatore d'un nuovo mondo poetico, dove rivive trasformato l'ideale della scienza e dell'arte, della religione e della politica. In quest'alta concezione critica il sentimento filosofico e storico non apparisce come una sovrapposizione al sentimento artistico, ma

(1) Si ricordi anche il noto epigramma di Marziale, 1,16:

Sunt bona, sunt quaedam mediocria, sunt mala plura
Quae legis hic: aliter non fit, Avite, liber,

e, nel tono caricato della sua ironia, adombra però sempre il medesimo concetto.

(2) V. *Storia della letteratura italiana*, I, pag. 70, 266 e *passim*; *Nuovi saggi critici*, pag. 181.

come uno stimolo dell'attività creatrice, come una forza intima e viva che agisce sulla coscienza e mette in moto la fantasia del poeta. Qui il contenuto astratto si trasfigura in sentimento poetico e balza vivo dalla coscienza dell'artista. Io non so di altre opere critiche, dove il sentimento estetico si disposi in più stretta intimità colla coscienza storica, e questa apparisca illuminata da più splendida luce d'ideale. I saggi che il de Sanctis inserì nella Storia letteraria sul Machiavelli, sull'uomo del Guicciardini e sulle correnti ideali di pensiero, che trasformarono la scienza e la vita italiana nei secoli XVII e XVIII, restano tuttora documento insuperato della potenzialità del suo ingegno critico. Lo storico politico e civile d'Italia potrà per suo conto ritessere la genesi ideale di quella decadenza e di questa evoluzione (1); ma non potrà ritrarre in modo nè più vivo nè più vero lo stato della nostra coscienza, come fondamento di quelle manifestazioni ideali, che essa doveva e poteva avere nel campo dell'arte.

XIV.

Si afferma comunemente, che il valore reale della critica del de Sanctis non possa consistere soltanto nel metodo da lui consigliato, ma in quello di cui ha fatto uso; e che non basti tanto ad assicurarne il pregio il riconoscimento teorico della necessità di ricerche storiche, che illustrino gli antecedenti del problema artistico, quanto la indagine paziente

(1) Cfr. Villari, o. c., pag. 366.

di essi (1). E quasi si insinua o si lascia credere, che le sue divinazioni estetiche sieno vuote o monche generalità, destituite quasi sempre dello studio diretto ed immediato dei fatti. Io non nego che in queste intuizioni splendidissime, che trascendono di gran lunga la portata delle comuni indagini storiche, risieda la traccia o l'impronta immortale del suo genio creatore. E forse si troverebbe la misura esatta della sua grandezza, tenendo conto di quella distinzione sottilissima che egli ha fatto dei diversi gradi dell'ingegno artistico. « Agli uomini di second'ordine, egli scrive, i quali hanno una certa coltura, è propria questa facoltà, che data un'idea — dico: *data* — essi la illuminano, la dispongono, la coordinano con altre idee; formano bene giudizii ed argomenti. Qualità di esecuzione questa, che si trova in chiunque ha talento. Non è l'ingegno, perchè l'ingegno è appunto in quel *data*. Non si tratta di trovare o di avere un'idea e poi metterla in mostra; si tratta di produrre, di creare voi il mondo che volete rappresentare; non già di pigliarlo da altri e, senza mettervi nulla di vostro, esporlo in forma corretta. L'ingegno non è solo nell'idea nuova o nel ricreare l'idea vecchia; ma nell'impossessarsi di essa, nel farla vostra, parte della vostra vita intellettuale, veden-

(1) Villari, o. c., pag. 864. Cfr. de Sanctis, *Saggi critici*, p. 481: " la retorica e la storia, cioè le leggi generali e gli elementi sociali sono le basi di un lavoro critico, ma non la critica: esse ti danno una forma e un contenuto astratto, sicchè il problema vero è: posti tali elementi, come la materia è diventata poesia? „, e Taine nell'introduzione alla Storia della letteratura inglese, dove si considera la critica storica come mezzo all'intelligenza e al giudizio dell'opera d'arte, intelligenza e giudizio che costituisce il fine vero della critica.

done tutte le altezze e tutte le profo
studiare l'argomento in modo che la
quale gli date, sia cavata dal vostro i

Son queste le qualità sostanziali d
vero; e da esse non può prescindere n
carnazione viva e completa del sent
tico, che è, come ben disse il de San
scienza o l'occhio della poesia, cioè la
spontanea del genio riprodotta come o
del gusto (2). Or « lo studio delle cose
rietà e libertà d'intelletto. Serietà vu
l'intelletto non si arresti alla superfici
le cose nella loro intimità, perchè la
pozzo, e là nel profondo bisogna ficc
Le armi dell'intelletto sono la sintesi
due forze che, debitamente esercitate,
guardatura giusta e piena. Così armat
prende possesso delle cose e ne fa il s
e la sua parola. Divenute proprietà de
ricevono ivi dall'intelletto, dall'imm
dal sentimento, cioè da tutta l'anima,
vita. C'è la cosa e c'è l'anima, che l
guardatura, e se la pone dinanzi e se
senta. Quì è il foco dove prendono lu
regole del ben pensare e del ben dire,
la rettorica. Ma occorre a questo che
abbia piena libertà di moto; altrimenti
giacciono inoperose. La libertà è all'in
necessaria, come la serietà. Spesso l'
crede libero, ed è servo, servo dell'abit

---

(1) DE SANCTIS, *La letterat. ital. nel secolo XIX*, pag
(2) *Saggi critici*, pag. 433.

radizione, dell'autorità, della società. Segno certo della decadenza è la servitù dell'intelletto, la quale gli tarpa le ali, gli annebbia la visione delle cose, o tiene nella superficie, uccide ogni serietà. Perchè l'intelletto sia libero, è mestieri che abbia l'amore del vero, quell'amore che è padre della fede... L'originalità è il risultato di quelle due qualità dell'intelletto. Lo spirito ha un suo orizzonte proprio, nel quale colloca le cose divenute sua proprietà, e partecipa a quelle l'impronta sua e del tempo. Questa è l'originalità nelle cose e nelle forme. *I grandi ingegni sono come le aquile, hanno la guardatura all'alto e da lontano.* L'umanità dopo analisi secolari giunge a questa guardatura aquilina, per ricominciare poi il lento lavorio analitico. La storia dell'umanità si ripete negli individui, che solo dopo pazienti analisi salgono alle sintesi serie e reali. La sintesi è la cosa guardata non nelle sue particolarità, ma nel suo tutto e nelle relazioni con altre cose, relazioni di somiglianza, di differenza di contrasto (1) ».

Non vi ha dubbio, che in questa facoltà sintetica si appuntino i maggiori e più durevoli successi accolti dal de Sanctis nel campo della critica letteraria, e che le sue intuizioni sieno diventate oggi patrimonio comune della scienza. Per ricordare due delle più comprensive e felici conquiste del suo metodo critico, non vi è chi non ammetta, per luce in gran parte riflessa dal pensiero di lui, che il vero artistico non è assoluto come quello della scienza, e che le rappresentazioni poetiche sono

(1) *La giovinezza di Francesco de Sanctis*, pag. 251-6.

vere, anche quando è riconosciuto falso il conc
a cui si ispirano. E in un terreno, su cui f
meno si sarebbe disposti a ritrovare e riconos
l'efficacia delle sue intuizioni, sarebbe, oggi so
tutto, palese ingiustizia dimenticare che fu il
Sanctis forse il primo e certo il più convinto
vulgatore di quella dottrina critica, che consi
rava il poema epico come l'ultima forma di t
un ciclo poetico anteriore, lentamente elabo
dalla tradizione popolare (1). Assai prima ch
Rajna applicasse il suo acuto e cultissimo inge
alla ricerca delle fonti tradizionali della nostra
sia cavalleresca, il de Sanctis aveva avvertito,
un gran poeta non è un'apparizione solitaria,
ha sempre dei predecessori; e che più interessa
dei predecessori di Dante e del Petrarca è lo
dio dei predecessori dell'Ariosto; perchè, nello sv
gimento della poesia cavalleresca in Italia, si
vera e graduale progressione, e l'Ariosto, se
sommo, non è il solo notevole poeta del genere

XV.

Io non nego che questa critica, come già avv
tiva il mio autore, sia nel fondo assai *pericolosa*

(1) O. c., pag. 315.

(2) DE SANCTIS, *Scritti varii inediti e rari*, vol. I, pag. 247. Cfr.
che i buoni e giusti raffronti, che ivi stesso fa il Croce, nella
prefazione, pag. XVIII-XXI, tra le belle dimostrazioni del Raj
le acute intuizioni del de Sanctis.

(3) *La giovinezza*, pag. 274: " solevo prepararli, riempiendo le
cune della situazione, e notando le idee accessorie, che ferme
vano nel cervello del poeta, condensate in sintesi gravi, solevo
piene di cose. *Critica pericolosa*; ma ci riuscivo, perchè, come
bravo attore, dimenticavo me nella situazione, e non vi aggiung
nulla di mio „.

e che solo a pochi sia consentito di cimentarsi con essa. Ma ritengo ingiusto e dannoso pregiudizio quello che parecchi diffondono, forse inconsapevolmente, contro il metodo del maestro, che a lui facessero difetto i mezzi e gli strumenti necessarii per guardare da una specola così elevata. Certamente egli non ha lasciato traccia nei suoi Saggi del lungo e paziente lavorio, per cui gli fu concesso di inalzarsi, con volo di aquila, ad un'altezza vertiginosa, di raggiungere il cielo dell'arte, di fissarne il sole e di addentrarsi nell'analisi della sua fotosfera, senza restarne abbagliato. Ma se egli, per reggersi a quell'altezza, gettò via ogni ingombro di inutile erudizione, sarebbe folle pretesa immaginare che questa già prima non gli impennasse le ali per i suoi voli fortunati. Il libro delle sue Memorie, sebbene immaturamente interrotto, ha però questo gran pregio di farci assistere all'evoluzione del suo pensiero critico, e di rivelarci la solida impalcatura di quella sua maravigliosa costruzione estetica, in cui si assomma quasi tutta la nostra storia letteraria.

Nemico di astrazioni e di vuote generalità (1), egli diè principio a quel grande e indimenticabile apostolato, che fu il suo insegnamento, col rinnovare anzi col rifare dalle basi i primi fondamenti della sua coltura. E nell'analisi del discorso, procedendo da un indirizzo metodico nuovo e affatto conforme alle più elevate esigenze scientifiche, egli si dipartì dalle grammatiche comuni, che relegavano l'ortoepia e l'ortografia al termine di quella trat-

(1) *La giovinezza*, pag. 202.

tazione sistematica, per cominciare « dalle sil
e dalle parole in quanto sono pronunziate e sc
te » (1). Parlando di queste sue innovazioni, i
Sanctis scrive: « ci conferiva anche il gusto
mi si andava purificando, e quel mio viver de
nella lettura, sì che non mi sfuggivano le più l
gradazioni del pensiero o del sentimento. L
tonazione era giusta, l'accento sincero, la voce
sinuante, fatta più alla dolcezza, che all'ener
non mai monotona. Dicevo che le cose hanno
scuna la sua voce, e quando qualcuno, legger
non aveva la voce abbastanza flessibile e mut
le, mi veniva il mal di viscere, e non sapevo
fingermi. Me la prendevo coi maestri, che non
pevano leggere; e dicevo che il modo di legg
mi mostrava il valore del giovane più che qual
que esame, ciò che sembra paradosso, ed è ver
Quando ero chiamato a qualche esame, solevo
leggere qualche periodo, e a dare il giudizio
mi occorreva altro. Queste parranno *puerilità*
ma penso anche oggi così. In Napoli pochis
sanno ben leggere e ben pronunziare, e il fatto
mincia nei fanciulli, che imparano in modo
barbaro a compitare. L'importanza della buona p
nunzia e delle letture pubbliche non è ancora
capita. La lettura che facevo io m'impression
tanto, che mi si ripercuoteva nella mente per pi

(1) O. c., pag. 167-8.

(2) Questa sua ostinazione dà luce a quell'altra tendenza
sua natura, che egli ritrae in un altro luogo delle sue Memorie
gina 298: " leggo con piacere, dov'è una serie di idee che si
vono. La mia natura abborre dai dettagli, salvo che non mi
ehi io, e non ci metta il mio cervello; allora mi ci delizio e div
minuto, anche troppo „.

un giorno, e i più bei luoghi mi giravano per il capo, e non mi volevano lasciare, e mi gettavano in dolci fantasie » (1).

E, messosi nella grammatica, divorò con una specie di febbre, e collo stesso ardore come si fa di un romanzo, i *Dialoghi della volgar lingua* di Pietro Bembo, il Varchi, il Fortunio, i sottili avvertimenti del Salviati, la prosa dottorale del Castelvetro, il Bartoli, il Cinonio, l'Amenta, il Sanzio, il famoso autore della Minerva, che il de Sanctis non ebbe torto a chiamare il Cartesio dei grammatici (2), per non dire di cento altri minori, come il Cortelli, il Buonmattei ecc. (3), che oggi, al pari dei primi, anche i nostri professori più culti non conoscono forse neppure di nome. E, facendo tesoro del Corso del Condillac e degli studii filosofici del Dumarsais, del Tracy e del Leibnitz, tentò arditamente di abbozzare una storia delle forme grammaticali. « Ma, sentiamo da lui stesso il racconto di questo sì audace tentativo, al pensiero gigantesco mal rispondeva la cultura, attesa la mia scarsa erudizione e l'ignoranza delle cose orientali. Potevo immediare con quei libri allora in moda, pieni di niente chiacchiere (?) sulle cose greche e d'Oriente; ma queste *generalità vuote* non mi sono piaciute mai, nè farmi bello delle altrui penne mi è mai entrato in capo. A scrivere e a parlare m'era necessario non solo che la materia fosse a me ben

(1) O. c., pag. 274-5.

(2) *La giovinezza*, pag. 161. Cfr. il giudizio dato più tardi sul Sanchez dal Delbrueck nella sua Introduzione alla Sintassi comparata indogermanica, nel IV vol. del *Grundriss* del Brugmann.

(3) *La giovinezza*, pag. 157-8.

nota, ma che la studiassi io quella materia, facessi mia. Perciò quella storia ideata delle f grammaticali, dopo tentativi vani appresso a e a Schlegel, si ridusse nei modesti confini di storia dei grammatici da me letti » (1).

Ma era una storia viva e piena di idee. Parl della natura e delle alterazioni degli articoli pronomi, degli avverbii, delle preposizioni, congiunzioni e delle interiezioni, egli non si mava a questo semplice lavoro anatomico, m componeva la funzione delle varie parti gra ticali nell'organismo vivo della lingua, e non metteva che la sintassi fosse una parte distinta grammatica; ma la faceva rampollare naturalm dalle analisi fatte, passando con moto cel trionfante alle proposizioni, ai periodi e al di so (2). « La mia attenzione, egli scrive, a dalle forme al contenuto, dalle parole alle sicchè, sotto a quelle apparenze grammaticali riabili e contraddittorie, io vedevo una logica mata, e tutto mettevo a posto, in tutto disce il regolare e il ragionevole, non ammettend cezioni e non ripieni e non casi arbitrarii. questa tendenza filosofica, corroborata da s vecchi e nuovi, io conciavo pel dì delle fe Cinquecentisti, e facevo lucere innanzi alla ventù uno schema di grammatica filosofica e r dica, quale appariva negli scrittori francesi. D che costoro erano eccellenti nell'analisi delle grammaticali, risalendo alle forme semplici

(1) O. c., pag. 163-4.

(2) Ibid. pag. 168-9 e confronta una nostra prefazione alla *latina esposta scientificamente.* Napoli 1890.

itive: così *amo* vuol dire *io sono amante*. La llissi era posta da loro come base di tutte le forme i una grammatica generale. *Questo non mi con-ntava che a mezzo. Io sostenevo che quella de-mposizione di* 'amo' *in* 'sono amante' *mi in-adaveriva la parola*, le sottraeva tutto quel moto ne le veniva dalla volontà in atto » (1).

Chiunque sia iniziato agli studi moderni di gram-atica storica e comparativa intravede di un tratto, uanta luce di verità brilli in ciascuna di queste ituizioni; e più ancora ve ne troverebbe, se ri-ercasse i suoi appunti manoscritti di grammatica di retorica, dove il maestro non fu più in grado leggere, negli anni più tardi, i risultati mira-li di queste sue originali ricostruzioni, in cui à lampeggia lo spirito del secolo. A noi basta esto saggio, per poter affermare con piena sicu-zza, che il de Sanctis entrava nei più alti do-nii della critica, per quella che ne è la via ia e ne costituisce il fondamento più saldo e uro (2).

Nè dimenticò quell'altro strumento validissimo gni indagine critica, che è lo studio delle forme riche. « La materia era quasi nuova nelle sue ondità. Non avevo tempo di leggere; mi posi editare e *ad osservare*. Sentivo un giubilo, do quel mondo a metà oscuro mi si rischia-, e quel giubilo brillava sulla faccia dei gio-, attirati da osservazioni inaspettate. Mi fermai o sull' endecasillabo, che io chiamai potentis-

O. c., pag. 164-5; e cfr. la nostra opera già citata di *Sintassi a*, pag. 7.

) Vedi l'opera già citata del Blass.

simo, mostrando le ragioni della sua super
sull' alessandrino, la cui monotonia, cantile
parallelismo mi spiacevano. Mostrai la flessu
del nostro endecasillabo, che, mediante la
zione dagli accenti, rispondeva a tutti i bi
della melodia e dell' armonia..... Dissi che t
metri sono parti e frammenti dell' endecasillab
nel quale spesso ci è la risonanza di questo
quello, come del quinario, del settenario, de
casillabo. La lettura dei versi prese per nc
nuovo sapore. Facevo osservazioni piccanti e
nute sul loro congegno e sui varii effetti di mel
Distinsi il verseggiatore dal poeta. Colui er
fabbro più o meno perito, non un artista. V
alle rime e poi alle strofe, e feci una breve s
del sonetto, della canzone, della terzina, del
tava, del verso sciolto, secondo i tempi e sec
gli autori. Parlai della poesia solenne e della p
popolare. Mostrai che il cammino delle forme
tiche è determinato dalla civiltà, e si va se
verso la maggiore libertà di congegno e ver
maggiore popolarità » (2).

XVI.

Con sì felici disposizioni alla serietà degli s
e alla libertà del pensiero, torna facile inter

(1) Il de Sanctis avvertiva giustamente che l'endecasillabo
verso composto, al pari dell'esametro, al pari dell' alessandri
nella varia composizione di esso trovava la ragione segreta d
intreccio col quinario e col settenario, che sono semplici p
membra (κῶλα) della sua armonia.

(2) *La giovinezza*, pag. 251-2.

che il de Sanctis sarebbe riuscito originale anche in queste manifestazioni inferiori dell'attività critica, se vi avesse applicato con maggiore costanza l'ingegno severo e profondo, e sarebbe diventato forse, come egli scrive con un tono sicuro di giovanile spavalderia, « un gran decifratore di manoscritti e di papiri, che ci avevo pazienza e buon occhio » (1). *Ma la vanità mi prese*, così egli aggiunge subito dopo, con un senso finissimo di allegra bonomia; e dimenticò la grammatica per studii più conformi alla natura del suo vasto e poderoso intelletto. Sennonchè quella che egli considerava come una vanità del suo carattere, insofferente del nomignolo di grammatico che gli si era affibbiato nella scuola, era nient'altro che una rivelazione improvvisa e inconsapevole, che il genio di lui faceva a se medesimo delle sue attitudini più spiccate e caratteristiche. Ed egli vi si dedicò con ardore, e fin dal primo momento conquistò la via, su cui poi doveva lasciare orme così durevoli della sua irradiazione luminosa.

Abituato a cercare nelle parole il pensiero, egli spovolse le basi della retorica contemporanea, e in un concetto più sano e preciso dello scrivere retico, attinto sopratutto alle osservazioni del Gasi sulla Gerusalemme del Tasso (2), gettò le basi della futura sua critica. « A quel modo, egli scri-, che la parola non ha valore in se stessa, ma la cosa di cui è segno; a quel modo che le forme grammaticali hanno il loro senso nelle forme del

(1) O. c., pag. 159.
(2) *La giovinezza*, pag. 318.

pensiero, così lo stile ha il suo valore nelle cose espresse » (1). E collocandosi al di sopra delle due tendenze esclusive, che prevalevano nella retorica del tempo, l'idolatria delle forme e l'idolatria del concetto, egli, senza ostentare disprezzo nè per questo nè per quelle (2), concepì e formulò la teoria della forma artistica, che si può considerare come la creazione più originale e suggestiva del suo spirito critico. Ed è assai istruttivo raccoglierne la prima manifestazione.

« Si disputava, egli scrive, se il concetto era buono o cattivo, volgare o nobile, vero o falso... Io sostenni che il concetto non esiste in arte, non nella natura e non nella storia. Il poeta opera inconsciamente e non vede il concetto, ma la forma, nella quale è involto e quasi perduto. Se il filosofo, per via di astrazioni, può cavarlo di là e contemplarlo nella sua purezza, questo processo è proprio il contrario di quello che fanno l'arte, la natura e la storia. Si può della storia, della natura e dell'arte fare una filosofia, ma è un lavoro ulteriore del pensiero su quelle produzioni spontanee. Perciò distinsi la forma dalle forme, e chiamai forma non il concetto, ma la concezione, che è come l'embrione generato nella fantasia poetica. In questa produzione il poeta non sa quello che fa, appunto come la natura. I poeti primitivi sono assolutamente inconscienti, sono espressione

---

(1) O. c., pag. 282.

(2) Cfr. o. c., pag. 264: " le regole sole conducono alla pedanteria; ma lo studio delle cose, scompagnato da esse, conduce alla barbarie. Quello solo rimane nei posteri che riceve il suo suggello dalla forma. Paragonai le forme al culto, senza il quale la religione rimane un atto interiore senza espressione „, e pag 322.

spontanea e immediata di tempi tutto senso e *im-*
magination. Nei nostri tempi il critico e *il filo-*
sofo coesistono nella mente, accanto al poeta ; *onde*
nasce una poesia riflessa. L'intelletto come tarlo
penetra nella fantasia; ma nei grandi poeti la fan-
tasia sommerge e perde in sè il concetto, e lo pro-
fonda in modo nella forma, che solo più tardi una
muta riflessione può ritrovarlo (1)... Come la ma-
teria, determinata dalle sue forze o leggi e dalle
condizioni esterne, raggiunge una forma vitale;
così il contenuto poetico, la materia cioè o l'ar-
gomento, determinato dalle forze del poeta e dalle
condizioni esterne in cui egli vive, si specializza,
prende una data situazione, acquista la sua forma,
diviene un organismo. La poesia, come la natura,
è un lavoro di concentrazione e di diffusione in-
sieme, un circolo dove la concentrazione nel cen-
tro produce la diffusione nei raggi » (2).

A un'analisi così delicata non potevano reggere
tutte le opere letterarie. E il de Sanctis, quantun-
que non lasciasse inesplorato nessun documento no-
tevole della nostra poesia, pure si fermava di pre-
ferenza sui migliori. « Noi eravamo, così egli scrive
della sua scuola, come certi ambiziosi, che so-
gnano re e imperatori, e abitano nei cieli e sde-
gnano la bassa terra. Il mediocre e il comune non
ci attirava, neppure per il piacere di dirne male.
Non potendo cansarlo, ci strisciavamo sopra con un
guardo e passo. Miravamo alle stelle di prima gran-
dezza, disposti più all'ammirazione che al biasi-

(1) *La giovinezza*, pag. 279-80.
(2) O. c., pag 820-21.

mo » (1). Però sarebbe affatto ingiusto ed erroneo voler concludere di qui, come pure alcuni hanno fatto (2), che il metodo del de Sanctis fosse inetto o insufficiente alla critica degli scrittori mediocri. Egli stesso avverte che quella sua inclinazione, se ne teneva alto l'intelletto e il sentimento, lasciava pure una lacuna nello spirito. « Non ci è niente di mediocre e di piccolo, egli scrive, che non abbia il suo valore nella connessione delle cause e degli effetti; non c'è libro così volgare, dove non ci sia da imparare, e la storia dei sommi, scompagnati dal corteo dei mediocri, è come concepire il re senza sudditi. Tutto sta che il mediocre resti mediocre e non usurpi il luogo dei grandi; ciascuno al suo posto. Mirando sì alto, a noi riusciva facile spogliare della propria porpora molti re da cartone » (3).

E ne diè splendida prova più tardi in quella sua Storia della letteratura italiana nel secolo XIX, che può considerarsi come l'ultima (4) esplicazione della potenza idealizzatrice della sua mente.

---

(1) O. c., pag. 271.

(2) D'Ovidio, *Saggi critici*, sopratutto nella bellissima Prefazione; Villari, o. c., pag. 866; Bertana nel *Giorn. stor. della lett. it.* XXIX, pag. 493 e De Lollis, ibid. XXX, 201.

(3) O. c. p. 272.—Una buona e accurata esposizione delle Memorie autobiografiche del de Sanctis, sopratutto dal punto di vista della rappresentazione artistica, che quantunque nuovo non è però il lato più notevole e interessante del libro, fu fatta subito dopo la pubblicazione di esso, con sentimento squisito di artista, dal prof. Francesco Colagrosso, nella Biblioteca delle scuole italiane, anno 1890, N. 1-2.

(4) Dico *ultima*, perchè l'autobiografia, secondo il nostro concetto, è propriamente la storia del suo metodo critico, e lo studio su il Leopardi, redatto in gran parte su di un antico materiale critico, fu pure compreso nei corsi tenuti a Napoli dal de Sanctis, tra il 72 e il 76, intorno alla letteratura contemporanea.

XVII.

Raccolta dalla viva voce del maestro, come rivo
l'acqua pura che zampilli da fonte montana, essa
nasconde nei riflessi argentini delle sue onde i de-
riti della roccia, di cui certo si sarebbe purgata
iungendo a valle. I critici postumi del metodo del
e Sanctis smuovono il fondo di quella corrente,
olla speranza che il limo valga a intorbidarne le
cque. Ma il limo non è ancora formato, e la ri-
erca minuziosa dell'erudito non ad altro riesce
ne a mettere fuori ciotoli o sassolini, di cui il la-
oro incipiente delle acque non ha potuto ottundere
smussare le scabrosità. Al di sopra delle quali
orre impetuosa una vena d'acqua freschissima,
anta non si poteva immaginare che ancora in sè
accogliesse il pensiero del critico. Quì dentro si
specchia la storia del nostro risorgimento politico,
n tutte quelle manifestazioni del pensiero e del-
arte, che ne furono il coefficiente più efficace.
a essa si riverbera nell'animo del critico quasi
rei liberata e disciolta da quell'atmosfera pas-
onale, attraverso di cui siam portati a conside-
rla pur noi, a cui l'età più tarda non consentì
esserne parte.

Egli è che il de Sanctis, come tocca a quei grandi
ne precorrono o anticipano età non ancor nate,
trova posto, per le condizioni del suo spirito, al
i fuori e al di sopra delle lotte passionali che agi-
arono la vita politica; e, abituato a riflettere sulle
vicende e sul corso della storia e del pensiero uma-
no, non distingue in essa dalle correnti ideali del

passato quelle che tra battaglie e patiboli, oppressioni e resistenze sono il sillogismo eterno della vita, le premesse sanguinose dell'avvenire. Direi quasi che il mondo critico del de Sanctis ci inalzi a quella sfera purissima della verità, che si ammira nella Commedia dell'Alighieri e che fa di Farinata un contemporaneo di Capaneo. Le figure della storia contemporanea si riflettono innanzi al suo spirito nella loro più perfetta obiettività; la passione politica, che era stata come il nucleo primo della Commedia dantesca e il germe fecondo delle sue più potenti creazioni, cede il posto alla contemplazione serena del vero; e dei tre regni di Dante sopravvive quello solo, in cui la persona umana s'india o per luce di arte o per calore di verità.

E pure di questa rappresentazione storica della letteratura contemporanea il de Sanctis trovò modo di fare come l'eco della sua coscienza politica, dei suoi nobilissimi ideali di letterato e di filosofo, di statista e di educatore. Già dianzi nel 20 settembre del 1870 sorpreso, mentre scriveva della politica del Machiavelli, da quell'allegro scampanare che annunziava la liberazione di Roma, interruppe il filo dei suoi pensieri, per sentirne le vibrazioni e la risonanza che trovavano nella vita. « Il programma del Machiavelli, egli avvertì, è il programma del mondo moderno, sviluppato, corretto, ampliato, più o meno realizzato. E sono grandi le nazioni che più vi si avvicinano. Siamo dunque alteri del nostro Machiavelli. Gloria a lui quando crolla alcuna parte dell'antico edifizio. E gloria a lui quando si fabbrica alcuna parte del nuovo » (1). Nè interrup-

(1) *Storia della lett. it.* II, pag. 118.

pe la sua storia, senza l'augurio che l'Italia in *questo* rinnovamento della religione, della scienza e *del-* l' arte, che s'intravede ancor lontano sull'*alba del* nuovo secolo, non dovesse restare alla coda, non fermarsi ai secondi posti. « L'Italia, egli scrisse, appena rifatta, ha visto dissolversi il mondo intellettuale e politico da cui è nata. Il nostro spirito è stato finora avviluppato come di una sfera brillante, la sfera della libertà e della nazionalità, e ne è nata una filosofia e una letteratura, la quale ha la sua leva fuori di noi, ancorchè intorno a noi » (*l*). Ed egli penetra in questo mondo, lo dissolve nei suoi elementi, per dissiparne le illusioni, per determinarne le forze direttrici, quelle nuove correnti ideali, che sole possono rinsanguarne la vita. « Ora l'Italia si dee guardare in seno, dee cercare se stessa; la sfera dee svilupparsi e concretarsi come sua vita interiore. La ipocrisia religiosa, la prevalenza delle necessità politiche, le abitudini accademiche, i lunghi ozii, le reminiscenze di una servitù e abiezione di parecchi secoli, gl'impulsi stranei sovrapposti al suo libero sviluppo, hanno creato una coscienza artificiale e vacillante, le tolgono ogni raccoglimento, ogni intimità. La sua vita è ancora esteriore e superficiale. Dee cercare se stessa con vista chiara, sgombra da ogni velo e da ogni involucro, guardando alla cosa *effettuale* con lo spirito di Galilei e di Machiavelli. In questa ricerca degli elementi reali della sua esistenza, lo spirito italiano rifarà la sua cultura, ristaurerà il suo mondo morale, rinfrescherà le sue impressioni, troverà nella

(1) *Storia della lett. it.* II, pag. 468.

sua intimità nuove fonti d'ispirazione, la donna, la famiglia, la natura, l'amore, la libertà, la patria, la scienza, la virtù, non come idee brillanti viste nello spazio, che gli girino intorno, ma come oggetti concreti e familiari divenuti il suo contenuto » (1).

Qui dentro ci è insieme il germe della sua storia contemporanea, la filosofia della sua vita politica, il programma radioso che egli lascia come retaggio alla nuova generazione, e fra loro intrecciati e combinati insieme, sicchè l'uno rampolli dall'altro, e la vita del pensiero si continui nella pratica, e la missione della vita sia stimolo fecondo di nuove idealità. Rade volte si congiunse insieme maggior ricchezza di pensiero e maggiore consapevolezza dell'efficacia, che esso può esercitare nella vita.

XVIII.

La sua Storia della letteratura contemporanea è il programma della sua vita politica. Meglio d'ogni altro egli intuì, che le due tendenze del secolo rappresentate nella scuola religiosa-liberale e democratica-rivoluzionaria, colle loro rivalità e coi loro attriti, erano state causa dell'insuccesso, onde fu travolto il primo movimento per la costituzione politica dell'unità nazionale. Perchè operassero insieme nel momento supremo, bisognava che la scuola liberale avesse avuto un uomo di genio, capace di sprezzare il sistema, e che pur essendo conservatore si volgesse all'azione. E ci voleva dall'altra parte un uomo di spirito elevato tanto, che, ve-

(1) *Storia della lett. it.* l. c.

dendo l'impresa vicina ad esser compiuta dalla Monarchia e strappato alla Democrazia quel potere, che ogni partito agogna, avesse steso risolutamente la mano agli emuli. L'Italia è stata felice, perchè a costituirla han lavorato insieme il genio di Cavour e il patriottismo di Garibaldi » (1).

Ma egli non s'illuse; sentì che l'Italia, se era risorta politicamente, non aveva però rifatta la sua vita interiore, e mancava soprattutto di una coscienza morale e politica. « La conseguenza è triste, egli esclama, l'Italia rimane ancora qual era innanzi. Fatta l'unità politica, manca l'unità intellettuale e morale fondata su l'unità religiosa. E se vorremo seguitare a trattare la religione come arma politica, senza ristaurare quel sentimento religioso, che per me è il sentimento del sacrifizio individuale, il dovere di uscire da sè e mettersi in comunicazione cogli altri pel bene di tutti, avverrà che l'Italia rimarrà oscillante ancora tra il paganesimo e l'ipocrisia: le classi basse staranno immerse nell'ipocrisia, che Mazzini chiama paganesimo, e le alte saranno profondamente immorali, perchè niente è più immorale dell'ipocrisia, niente dissolve il carattere quanto il fare cosa, cui non risponde la propria coscienza » (2).

Io non conosco altro uomo politico, che abbia visto meglio di così la necessità e l'importanza del problema religioso. Il grande partito conservatore, che fu erede immediato del pensiero di Cavour, inteso a rispettare ed a svolgere la sua formola

---

(1) *Storia della lett. it. nel sec. XIX*, pag. 396.
(2) O. c, p. 420.

nel campo della politica, incarnò l'ardito concetto, che quella accoglieva nel suo grembo, e sostò a Firenze, pria di sciogliere in Roma il fatidico programma dell'unità nazionale. Ma preoccupato del problema politico, felicemente sciolto colla legge delle Guarentigie, o non si avvide del problema morale, che a quello sovrasta, o pur giudicò pericoloso e minaccioso il suo intervento nel campo della coscienza. E così la parte più nobile della natura umana, il sentimento religioso, esulò dalla nostra educazione, e il nome di Dio fu proscritto dalla scuola, quasi non fosse tutore e vindice supremo di quelle idealità eterne, in nome delle quali aveva trionfato l'opera della rivoluzione.

Io non veggo prova di maggiore incoscienza da parte dei nostri uomini politici; e in quella perturbazione che tuttora travolge le nostre menti e ci porta a confondere o scambiare le manifestazioni esterne del culto colle intimità della coscienza e del sentimento religioso, scorgo — o m' inganno?— come il maggior segno della nostra debolezza e il tarlo corroditore di ogni nostra morale energia. Non è già che io non risenta nell'anima la potenza educatrice del culto, il fascino misterioso che esso esercita sulla coscienza, la pace e la tranquillità che infonde all'animo. Ma se partecipo a questa impressione, son convinto d'altra parte che essa resta estranea all'anima, la quale già non si sia preparata a sentirla. Ora a questa preparazione non può essere indifferente l'opera della scuola; e chi teme d'invadere il campo dell'autorità spirituale, iniziando il cuore alle dolci intimità della fede, mostra di non aver coscienza di quella idealità e-

erna del sentimento divino, che la natura ha in-
sso nei nostri petti, e che non si racchiude nè si
ssolve nell'ambito, per quanto nobile e grande,
i una particolare confessione religiosa. Alla quale
ion si reca offesa, iniziando l'animo umano a quelli
he sono i fondamenti immutabili della giustizia
della fede, della virtù e dell'amore. Nè, si badi,
o Stato verrebbe ad invadere, con un'educazione
ssidua e diretta del sentimento religioso, attribu-
zioni che trascendono dalla sfera della sua atti-
vità. L'educazione dell'anima è abbandonata qui
n Italia a se medesima, e così lo Stato come la
Chiesa, nella loro terrena spensieratezza, mostrano
di non pregiare le sorgenti ideali di quella fede,
che recò salute all'umanità sofferente. Io non credo
che ci sia al mondo altro popolo civile, che abbia
escluso interamente, al pari di noi, dalla sua co-
scienza morale il patrimonio sacro depositato nei
ibri della nostra fede, i quali restano in tutto e-
stranei non meno all'educazione civile che a quella
mpartita nelle scuole religiose.

« Non avevo letto mai la Bibbia, dice di sè il de
Sanctis, e i giovani neppure. Con quella indiffe-
enza mescolata di disprezzo che allora (?) si sen-
iva per le cose religiose, la Bibbia, come parola
di Dio, moveva il sarcasmo... Lessi non so dove
meraviglie di quel libro, come documento di alta
loquenza, e tirato dall'argomento delle mie le-
zioni gittai l'occhio sopra il libro di Giobbe. Ri-
masi atterrito. Non trovavo nella mia erudizione
classica niente comparabile a quella grandezza.
Portai le mie impressioni nella scuola... e, quando
lessi il libro tutto intero, la mia emozione e la mia

ammirazione guadagnarono tutti... Era per noi come un viaggio in terre ignote... Dimenticammo i nostri classici, e per parecchi mesi non si udì altro che Bibbia. C'era non so che di solenne e di religioso nella nostra impressione, che alzava gli animi. Chiamammo questo sentimento il divino, e intendevamo sotto di questa parola tutto ciò che di puro e di grande è nella coscienza. Mi meraviglio come nelle nostre scuole, egli soggiunge, dove si fanno leggere tante cose frivole, non sia penetrata un'Antologia biblica, attissima a tener vivo il sentimento religioso, che è lo stesso sentimento morale nel suo senso più elevato. Staccare l'uomo da sè e disporlo al sacrifizio per tutti gli ideali umani, la scienza, la libertà, la patria, questa è la morale, questa è la religione, questa è l'imitazione di Cristo» (1).

Con questi sentimenti che vibravano nella coscienza del de Sanctis, era naturale che egli non potesse sentirsi appagato della indifferenza, che dominava nella vita pubblica, dopo la costituzione dell'unità nazionale; e che insorgesse contro di quella, iniziando un movimento di ribellione, di cui mai più gli uomini d'ordine gli perdonarono che si fosse fatto promotore. Ma il de Sanctis intuiva la necessità ideale di quella ricostituzione delle parti politiche, che avevano preparata l'opera della rivoluzione, e si contrappose agli uomini insigni, che allora reggevano le sorti del paese, non tanto per combatterli, quanto per indurli a rientrare nei loro confini, nell'orbita di quel grande partito che,

(1) *La giovinezza*, pag. 269-70.

onfitto a Novara, aveva legato all'Italia un pro-
amma di rinnovamento morale, che non accenna
r anco ad entrare nella via della sua pratica
tuazione. Io non dirò che il de Sanctis avesse
ecisa coscienza di una così grande idealità. Di-
nuto anzi uomo di parte egli stesso, a torto rim-
overò al Gioberti di aver messo quel concetto
ligioso e morale a fondamento del suo programma
olitico (1). Ma, dopo l'ingiusta accusa di defezione
tta a quel suo tentativo del 1864 (2), è giustizia
conoscere, almeno ora, che la contrapposizione di

(1) *St. della lett. it. nel sec. XIX*, pag. 311 segg.

(2) Vedi il discorso pronunziato alla Camera nelle tornate del 30 ugno e 1 luglio 1864, dove si pone per la prima volta la necessità ideale di due parti politiche nell'orbita delle libertà costituonali, l'una che si poggia nel passato ed ha in mira l'ideale dello ato, l'altra che guarda all'avvenire e si mostra sopra tutto sollecita di garentire le libertà individuali (pag. 27-36 dell'estratto). Egli conobbe, contro le intemperanze del partito d'azione, e giustificò prevalenza dell'elemento piemontese nella prima costituzione del gno italico, rimproverò il mancato rispetto alla legalità coi moti consulti di Aspromonte e di Mentana (*Scritti politici*, pag. 79) e tenne risolutamente che l'Italia dovesse essere grata a Napoleo- III per il suo generoso intervento in favor nostro, per il quale contrò le ire dei reazionarii, che l'avrebbero volentieri immolato me colpevole dei nuovi moti rivoluzionarii (pag. 20). E, quando elle due parti tornarono a confondersi, con sì grave danno della stra vita pubblica, accennò nuovamente al grande progresso che li aveva fatto, concorrendo a distinguerle e a creare una sinistra opposizione costituzionale e democratica (*Scritti politici*, pag. 44) di nte alla destra, le quali avevano il dovere di non lasciarsi cacciare seggio dalle nuove correnti d'idee (ibid., pag. 73). E, alla morte di rbano Rattazzi (5 giugno 1873), così concluse il suo corso intorno la scuola liberale: " Quest' uomo ebbe un concetto, al quale mi ii anch'io, col Mancini e con altri napoletani, ed *è l'atto politico cui più mi onoro.* Lo stato non si poteva reggere se non si creava n' opposizione parlamentare, costituzionale, nei limiti della legatà, per diventare un giorno partito di governo „ (*La letterat. nel ec. XIX*, pag. 372).

due parti politiche nell' orbita delle libertà costituzionali poneva freno ad aspirazioni rivoluzionarie, non per anco composte. Silvio Spaventa riconobbe nel 1878 l' importanza di questo movimento politico (1). Sia dunque gloria a chi lo aveva iniziato. E se, nella confusione che ancora agita la nostra vita pubblica, avverrà mai che il partito conservatore ritrovi un' altra volta la fede smarrita e segni nel suo programma il rinnovamento della coscienza religiosa, sia allora un'altra volta gloria a chi l' aveva preconizzato.

XIX.

Francesco de Sanctis non fu propriamente un uomo di stato ; perchè il fine intuito politico, onde era da natura fornito, lo sospingeva piuttosto alla critica che all' azione (2). E quella seconda vista,

---

(1) V. il famoso discorso di Bergamo, ristampato poi come prefazione al Manuale del Barbera intorno alla Giustizia Amministrativa.

(2) Cfr. per il fine e precoce intuito politico, onde il de Sanctis ci apparisce fornito, la polemica giornalistica contro il Murattismo, pubblicata da lui nel 1855 nel Diritto di Torino (*Scritti varii* I, pag. 179-202). E non si dimentichi ad ogni modo che, se egli affermò a Trani con gran fondamento di vero che la politica non era stata mai per lui una vocazione (O. c. II, p. 202), egli ebbe pure una parte notevolissima nel riordinamento della istruzione pubblica, dopo la costituzione dell' unità politica; che propugnò con fortuna il passaggio degli istituti tecnici al Ministero dell' Industria e del Commercio, sebbene la riforma amministrativa non agevolasse la formazione di quelle scuole industriali, commerciali ed agricole, da lui vagheggiate; e che vide, più acutamente di ogni altro, che il problema dell' istruzione pubblica in Italia dipende più da buoni maestri e da buoni libri, che da leggi mutevoli, farraginose e contradittorie (cfr. Tamburini in *Scritti varii* II, pag. 283 e *Nuovi saggi critici*. pag. 266).

he fece di lui nel campo dell'arte un critico ge-
iale, gli riserbò nella vita pubblica la funzione
esso malinconica di profeta inascoltato. Egli vi-
va troppo assorto nel mondo delle idee, perchè
ambizione della vita politica potesse aver presa
ramente durevole sul suo spirito, *tratto sempre*,
me egli scrive, a far parte dell'*opposizione e della*
inoranza (1), e aborrente per indole dai sistemi (2).
irei che in lui gli ideali umani prevalevano di
ran lunga su quelli politici, e che la sua natura
ontemplativa lo traeva troppo più in là delle con-
igenze per quanto elevate, sempre passaggiere e
nutabili (3), della politica, per potersi assorbire e
hiudere in esse.

Da giovane, non gli entrava in mente la distin-
zione delle classi sociali e metteva alla pari il con-
adino, l'operaio e il galantuomo (4). E quando poi
l suo spirito critico raggiunse il più alto culmine
della sua evoluzione, egli « presentì tempi più uma-
ni e civili, dove non sieno più possibili la guerra,
l duello, le rivoluzioni, le reazioni, la ragion di
Stato e la salute pubblica. *Sarà l'età dell'oro.* Le
nazioni saranno confederate e non ci sarà altra
gara che d'industrie, di commerci e di studi » (5).

(1) *La giovinezza*, pag. 146.
(2) *Scritti varii* II, pag. 84.
(3) Parlando del Balbo, egli scrive nella *Letterat. it. nel sec. XIX*, ag. 320 : "l'uomo politico non può avere innanzi a sè che un piccolo pazio di tempo (trentacinque anni, quanto dura una generazione) isogna poi avere mezzi non ideali, ma corrispondenti alle condizioni i cui un popolo si trova. Il filosofo dice: datemi il principio e vi arò le conseguenze; il politico, dato un paese in questa o quella si-uazione, indicherà i mezzi immediati per condurlo a stato migliore „.
(4) *La giovinezza*, pag. 41.
(5) *Storia della letterat. ital.* II, pag. 114. Si sente su di lui l'efficacia

E soggiunse: « è un bel programma. E, quantunque sembri un'*utopia*, non dispero. Ciò che lo spirito concepisce, presto o tardi viene a maturità. Ho fede nel progresso e nell'avvenire ». Ma ha poi fretta di concludere, che con quel programma « siamo ben lontani dal Machiavelli e anche dai tempi nostri » (1).

È facile scorgere di quì, quale fosse lo scoglio contro di cui era destinato ad infrangersi il suo ideale politico. Innamorato della bellezza delle sue idee, a lui parve che si appannassero e svisassero in ciascuno dei tentativi sin quì fatti, così dalla scuola liberale come dalla democratica, per incarnarle nella realtà. E affermò con profonda convinzione, che causa dei loro insuccessi « fu non solo il difetto di sentimento religioso nel popolo, ma negli stessi uomini che presero parte a quel tentativo, fatto non in nome della religione veramente ma in nome della politica mascherata da religione. Di quì un fatto altamente deplorevole pel carattere italiano: uomini evidentemente scettici che vanno in chiesa e si picchiano il petto e insegnano il ca

---

del pensiero del Machiavelli, che così aveva riassunto a p. 89: " nella società non ci sono in fondo che due sole classi *degli abbienti e dei non abbienti*, dei ricchi e dei poveri. E la storia non è se non l'*eterna* lotta tra chi ha e chi non ha. Gli ordini politici sono mezzi di equilibrio tra le classi. E sono liberi, quando hanno a fondamento l'*equilibrio*. Perciò libertà non può essere, dove sono *gentiluomini* o classi privilegiate ".

(1) Va d'accordo con questi suoi sentimenti il proposito che ebbe, durante il primo suo Ministero, di nominare professore di Letteratura comparata a Napoli il suo antico compagno di Zurigo il socialista Giorgio Hervegh, l'amico di Lassalle, il quale prima del 1848 a capo di una banda armata di fuorusciti Francesi e Tedeschi era penetrato nel Baden.

echismo. È l'antica piaga italiana, che ci dà il narchio dell'ipocrisia al cospetto degli stranieri, à quale si riapre e inciprignisce » (1).

Ma il de Sanctis non era fatto per cedere all'imeto improvviso di un sentimento anche generoso, enza ricercarne o ritesserne la genesi storica e il rocedimento ideale. Osservò giustamente che per e moltitudini il cattolicismo non era quello che redicavano i novatori, ma quale il popolo lo rirovava nella sua coscienza e nelle sue tradizioni, uel che era e non quel che dovrebbe essere (2). E volle nell'opposizione politica, che la Curia Romana fece più tardi alla causa nazionale, scorgere come la traccia di tendenze a quella connaturate, più che per tradizione, per origine e non più conformi alle mutate condizioni dei tempi. « La base di questa educazione, egli scrive, fu un ritorno a ciò che costituiva l'indirizzo della scuola cristiana nel medio evo ed anche nei secoli posteriori. Dissero: il cristianesimo fu un bene per la civiltà quando, trovandosi di rimpetto le forze barbare e violente che invadevano l'impero romano, predicò l'umiltà, la pace, l'obbedienza, la disciplina, il perdono. Fu in certo modo lo strumento per cui, a poco a poco, in mezzo a tanto disordine, si giunse ad una relativa mitezza di costumi. La civiltà, nel senso più generoso della parola, è costumi sempre più miti, repressione delle forze violente. Credettero quindi di ricondurre la scuola a quel tipo, e che nel secolo XIX fosse utile ciò che aveva pro-

(1) *La lett. it. nel sec. XIX*, pag. 368.
(2) O. c., pag. 369.

dotto tanto bene nei primi tempi del cristianesimo: predicare un complesso d'idee che valessero a mitigare i costumi, a rendere gli uomini pazienti, disciplinati, disposti alla obbedienza. Quì, parmi, fu il loro errore; sbagliarono il tempo; volendo riuscire a certi risultati, riuscirono ad altri opposti. E posso dir così, presero il problema a rovescio. Si concepisce nei tempi barbari un'educazione che facesse appello più alla pazienza e alla moderazione che alla gagliardia ed alla forza, perchè il male è appunto l'eccesso della forza. In mezzo a popolazioni giovani e vigorose, non sottoposte ad alcun freno stabile, si comprende quanto bene faccia una religione che, ad oppressi e ad oppressori, presenta immagini di pace, di umiltà, raccomanda la preghiera, parla di un'altra vita, agli uni come di una minaccia, agli altri come di una ricompensa. Ma nel secolo XIX e in Italia il male era appunto non un rigoglio di forze individuali e barbare; ma al contrario la depressione, l'avvilimento nelle moltitudini, la soverchieria e la violenza in chi dominava » (1). Sicchè quella forma di educazione, la quale predicava umiltà, obbedienza, disciplina e perdono, senza una parola che rinnovasse l'energia di Sant'Ambrogio, che chiamava a dovere l'imperatore e faceva comprendere alle forze governanti, che esse erano fuori della giustizia e fuori della legge, era un'educazione che rinforzava i forti e indeboliva i deboli.

Io non voglio addentrarmi di più nell'esame di questo problema — morale, si badi, ma non arti-

(1) O. c. pag. 275 segg.

ico— ; nè intendo di disconoscere il valore storico pure di infirmare quella parte di verità, che si specchia fuor di ogni dubbio nel giudizio del de nctis. Ma sarebbe grave torto scambiare questo petto puramente transitorio e passaggiero del noro problema religioso colla necessità eterna e iale di esso, che nessuno vide ed affermò più conpevolmente ed efficacemente del de Sanctis. « La ligione, egli esclama, non solo è fede, ma anche ntimento, ed ha radici in una facoltà immortale el cervello umano, la facoltà dell'ideale. Fra tutti li esseri viventi l'uomo si distingue, perchè solo a il sentimento religioso, la forza di uscire dalla ua individualità e sentirsi non il tutto, ma frammento dell'ordine e dell'armonia universale. Queto sentimento del *di là* nessuno potrà mai ucciderlo, perchè ha base nell'*excelsior*, nella facoltà ella perfezione » (1).

Ma, oltre a questa necessità ideale, il de Sanctis travide anche l'aspetto pratico del problema regioso, come era intuito e rappresentato dalla scuola el Manzoni; e, liberandolo dalle esclusive e danose intemperanze del Cantù, lo tramandò a noi ella sua forma più genuina e più pura, come il atrimonio sacro legato dal genio di Dante e del Manzoni all' Italia futura. Sentite: « chi può neare che sieno virtù l'umiltà, la modestia, la temeranza, la continenza, la rinunzia ai piaceri, l'abegazione, il sacrifizio di sè? Chi può negare la olce influenza che ha la preghiera? Ma, notate, vogliamo venire a distinguere nel contenuto

1) O. c., pag. 381.

manzoniano la parte vera, innanzi tutto il
di queste virtù è di essere eroiche, freno co
di tutto ciò che è bisogno, pressione, impeto
rale. Tutte sono virtù, ma in grado eminente
volta formavamo i giovani con l'esempio di E
e di Catone, con virtù politiche spinte fino
roismo, che a poco a poco finivano col dive
semplice ideale di scuola, senza applicazione
vita. Se presentate ora come modelli S. Luigi
zaga, San Carlo Borromeo, Sant' Alessio, e
virtù son rimedio a tutto, e insegnate a non
le offese, i bisogni, la fame stessa, formate
ideale che, quando i giovani entreranno nella
reale, si avvezzeranno al peggiore dei mal
possa soffrire un popolo, a distinguere la s
dalla vita, si faranno ipocriti. Questo meto
perduta la borghesia italiana e, prevalendo,
derà il popolo italiano: perduta la borghesia,
chè si è presentato un ideale indefettibile (?) i
della vita reale... Umiltà, pazienza, discip
perdóno non sono virtù, se le presentate in
assoluto ed astratto, come non sono virtù,
in senso assoluto, l'indignazione, la coller
resistenza all'arbitrio, la morte per la patria.
sono virtù, quando le prendete in senso ass
sì che escludano il contrario, e sono virtù qu
trovate il *limite* dove i contrarii si unisco
una include l'altra e non la combatte. Santa
è ispirare nel popolo il sentimento del dovere
a che patto? Da solo, il sentimento del d
diventa sentimento di schiavitù. È virtù qu
gli unite un altro sentimento, quello del pr
diritto. Allora l'uomo, sentendo di avere il di

dempie al dovere. L' umiltà! Ma sapete quando
' umiltà è virtù? Quando è accompagnata dal sen-
imento d' orgoglio: vi sono casi in cui l' umiltà è
assezza, e virtù avere orgoglio. L' ubbidienza è
irtù, quando in chi ubbidisce è sentimento che
uò talvolta comandare. Virtù è il rispetto all' au-
orità, se con esso c' è sentimento della propria
ignità. Eccellente il sentimento di un' altra vita,
patto sia congiunto col sentimento della serietà
ella missione della vita terrestre... Il vero è nel
imite, nel far sì che una virtù non escluda l'altra.
E nel mio discorso inaugurale (1) dissi appunto che
problema principalissimo è oggi creare il senti-
mento del *limite* (2), abbandonando l' astrazione,
' assoluto, il generale, guardare la verità nel rap-
porto fra i contrarii. Ma non basta il limite, par-
ando in astratto, chè rimarremmo nella filosofia.
Dire: — guardate, l' uomo deve essere mansueto;
na ciò non esclude la virtù dell' indegnazione:
nche Cristo, che predicava mansuetudine, cacciò
ndegnato i profanatori dal tempio; — è verità sì,
na astratta. Il *limite* deve calare nella società rea-
e. Si deve avere il coraggio di esaminarla da vi-
ino, di porre il dito su tutte le corde del cuore
mano e indicare il punto, ove le varie virtù pos-
ono contemperarsi » (3). Per tal via ritorniamo

(1) *La scienza e la vita*, discorso pronunziato il 16 nov. 1872 nella olenne apertura dell' Università di Napoli ed ora ristampato in *Scritti varii* II, pag. 35-58.

(2) Questo concetto ritorna di frequente anche nei suoi Scritti po-itici, pag. 133-164, i quali rimontano su per giù alla stessa epoca del discorso e delle lezioni, cioè al periodo così originale e fecondo della seconda sua scuola.

(3) *La lett. it. nel sec. XIX*, pag. 269-72.

nel campo dell'arte e ci troviamo trasportati n
la pienezza del mondo manzoniano, in cui il prob
ma morale, invece di contrapporsi, si contempe
e intreccia mirabilmente con quello dell' arte (

Di quest'analisi maravigliosa del de Sanctis, c
ricorda le sue più celebri interpretazioni dantesc
noi non possiamo toccar qui neppure di volo, p
non vederci riassorbiti nuovamente tra i magici
iridiscenti vortici della sua portentosa e poder
fantasia. Soltanto per additare i riflessi, che qu
l'arte trovava nella vita, ricorderemo che da e
emana una forza nuova, la forza che il de Sanc
chiamava della *mansuetudine*. « Mentre i vincit
trionfano, i vinti hanno quella grande forza per
resistenza. Nei seguaci degeneri della scuola e
diventa un non so che di femminile, diventa d
bolezza; ma guardatevi dal credere che mansue
dine sia debolezza. É una forza più rara, più di
cile dell' energia e dell' indignazione (2), quali
istintive, anelli che ci legano all' animalità. I
quella di cui parlo è il saper contenere quel prin
istinto naturale, violento, il sapersi possedere,
far prevalere l'elemento razionale, scostandosi da
l'animale, avvicinandosi a quel che si chiama ti
umano, che è appunto il possesso tranquillo di s

---

(1) V. l'esame splendidissimo, che fece di questo concetto il
Sanctis nelle sue lezioni sul Manzoni (*Scritti varii* I, pag. 1-17
ideale veramente insuperato ed insuperabile di critica positiva.

(2) Par di sentire o meglio di vedere il principe di Bismark, c
dopo Sadowa sconsiglia la marcia su Vienna e che cede a mal
cuore, dopo la capitolazione di Sédan, alle esigenze militari, che s
gerirono un allargamento dei confini dell' impero sulla fronti
del Reno.

il predominio della parte razionale sugli istinti e sui sensi. Quanti grandi italiani hanno avuto la forza di esporre la vita per la patria, di sopportare sacrifizii per essa! Ebbene, c'è qualche cosa di più difficile, a cui pochi giungono. Quando vedevo Garibaldi non sapersi temperare contro Cavour, mentre bisognava fare l'Italia, e altri patrioti fremere contro quelle intemperanze, dicevo: ecco uomini che mancano della forza di contenersi, di quella forza di mansuetudine, di cui è sì nobile modello Alessandro Manzoni » (1).

XX.

Ma il de Sanctis non era destinato a trovar tregua nella sua anima onesta e nello spirito irrequieto. Indarno aveva sperato il rinnovamento della coscienza morale dalla ricostituzione delle parti politiche. Offeso poi dallo spirito pubblico indifferente e motteggiatore, era insorto con indegnazione contro quello stato degli animi, che trasforma a poco a poco il vizio in costume e genera dissoluzione morale. E, nella sua ingenuità, aveva pensato, che bastassero alla rigenerazione della vita italiana quelle lettere immortali pubblicate sul Diritto tra il 77 e il 78, che costituiscono fuor di ogni dubbio uno dei maggiori titoli d'onore della sua vita politica (2). Ma non basta sfolgorare il vizio coll'eloquenza della parola e col calore dell'animo,

---

(1) *La lett. it. nel sec. XIX*, pag. 365.

(2) V. il discorso di Trani ripubblicato negli *Scritti varii*, II, pagina 203.

per debellarlo; perchè l'opera dei secoli non si cancella in un giorno. E io vidi, così dice melanconicamente di sè il de Sanctis, quasi alla vigilia della sua morte, innanzi ai benemeriti e generosi elettori di Trani, «che il primo programma politico dev'essere la nostra educazione, sola capace di creare quel buono e sano ambiente, dove possa fruttificare la sincerità, il patriottismo, il sentimento della solidarietà, il dovere dell'abnegazione, la gioia del sacrifizio» (1).

Il de Sanctis richiamava così, nell'ultimo periodo della sua vita, gli ideali della prima giovinezza, quando nella scuola, invece di parlare ai giovani d'Italia e di libertà, insegnava loro: «mantenete degna e intatta la vostra persona. E in questa parola c'era tutto, c'era la patria, c'era la libertà, c'era l'Italia, c'era la virtù. Allora durava ancora, e continua anch'oggi, quel vizio ereditario della nostra decadenza, che divenne il tarlo dell'intelligenza italiana, e si chiama la rettorica, quella frase luccicante, che contenta e interessa per sè, e nasconde la vacuità del pensiero e la freddezza del sentimento, e genera un calore fittizio e mor-

(1) *Scritti varii* II, pag. 208. Non sarà inutile di ricordare ai tanti che lo dimenticano, che criterio fondamentale di una buona educazione, perchè il fanciullo e l'uomo adulto ritengano ciò che apprendono " è che ci sia un'idea ben chiara come idea dominante, e questa abbia il suo sviluppo logico, cioè tutte le parti, in cui essa si distribuisce sieno bene analizzate. Solo a queste condizioni un'idea entra nell'intelletto e si ritiene nella memoria; quando l'analisi non è ben fatta e non si vede la ragione della distribuzione e della successione delle parti, avete tante idee staccate, cacciate a forza nella mente, da cui fuggono il giorno dopo, perchè, se volete lasciare impronta fissa nella memoria, è necessario l'impronta sia prima nell'intelletto „ (DE SANCTIS, *St. d. lett. nel sec.* XIX, p. 264).

boso. E questa io combattevo non solo in nome del buon gusto, ma in nome della dignità umana, perchè la rettorica è quell'altro dire ed altro fare, quel pensare che non è sentire, quel sentire che non è fare, che è stato per lungo tempo il carattere e la vergogna della razza italiana » (1).

Ma, coll'esperienza più matura degli anni, egli era arrivato ormai alla conclusione melanconica e sconfortante, che non si trattasse solo di temperamento, e che l'ideale da lui vagheggiato non potesse trovar eco nella coscienza italiana, se prima non se ne fosse ricostituita la fibra. L'oscenità era stato uno degli aromi più avidamente ricercato e gustato nell'arte nostra (2), e attinto forse soprattutto nella letteratura di Francia dal Boccaccio aveva dilagato largamente e lungamente dopo di lui nella vita, per mezzo delle grazie allettatrici della poesia, e reagendo sulla costituzione organica della razza le aveva istillato quel sentimentalismo morboso, in cui si ripercuote più tristamente l'effetto della precoce sensualità e dell'effeminatezza latina. Il de Sanctis intuì il male e gettò le basi di quella educazione fisica, che precocemente interrotta o distratta vaga tuttora nel regno contrastato delle grandi idealità (3).

---

(1) *Scritti varii*, II, pag. 208. V. ivi stesso, pag. 60, la lettera di risposta a Zola.

(2) *St. della lett. it.* II, pag. 184.

(3) Leggi la difesa che egli fece del suo progetto intorno alla *Ginnastica*, rivelandone il lato eminentemente educativo, in *Scritti politici*, pag. 241 segg. E confronta il discorso già ricordato sulla *Scienza e la vita*, pag. 58: " oggi la vita si sente attinta da un malore incognito, la cui manifestazione è l'apatia, la noia, il vuoto e corre

Ma non fu solo nel campo morale e politic
le energie critiche del de Sanctis rivelaron
coscienza così attiva ed operosa. Egli mirò nel
stesso al rinnovamento dell'arte, come stimo
ficace della vita nazionale, ed intuì una criti
bera da preconcetti, che facesse da guida in
gente ed amorosa alle nuove e più complessi
carnazioni del sentimento artistico. E gli addit
sorgente perenne di ispirazione in quegli affe
famiglia, che dopo l'Ugolino dell'Alighieri s
masti quasi una pianta esotica sul nostro
« Come in così bella natura è desiderato pre
nostri poeti lo schietto e intimo sentimento
natura, così fra tanti affetti di famiglia è de
rata quella vita intima e casalinga, dove abita
spesso e con tanta dimestichezza la Musa del
A noi piace il fantastico e lo straordinario,
amori superficiali, e le mobili e vive impress
l'inaspettato e lo spettacoloso, vita di piazza
toga. L'amicizia, la famiglia, il culto della na
una vita semplice e modesta, confortata dag

---

per istinto colà dove si parla di materia e di forza, e come
rare l'uomo fisico, e come rigenerare l'uomo morale. Lette
e filosofia, scienze mediche e scienze morali, tutte prendon
riflesso e quel colore. Rifare il sangue, ricostituire la fibra, r
le forze vitali, è il motto non solo della medicina, ma della
gogia, non solo della storia, ma dell'arte; rialzare le forze vi
temprare i caratteri, e col sentimento della forza rigenerare
raggio morale, la sincerità, l'iniziativa, la disciplina, l'uomo
e perciò l'uomo libero „. Chi di ciò tien conto, vede come il M
giudicasse esattamente del de Sanctis, quando, dopo d'averl
nito " philosophe à l'allemand, écrivain à la française, prof
par eccellence „ (O c., pag. 632), scrisse di lui a pag. 647: " i
toujours de Hegel dans de Sanctis, même au Ministère de l'In
tion publique „.

fetti domestici, sono materia inadeguata alla *nostr*. immaginazione mobile. Ammiriamo Antigone, Merope, Laocoonte, Andromaca, ma di un'ammirazione artistica, e perciò superficiale. Non sentiamo noi stessi, tutto noi colà dentro. Questi affetti così puri, così semplici mancano colla nostra prima età e non li troviamo più nel tumulto del mondo » (1).

XXI.

Io non so se lo spirito del de Sanctis esulterebbe davvero, come io immagino, alla vista delle più recenti e più nuove manifestrazioni della nostra arte. Certo non mancherebbe di deplorare l'insconsapevolezza, con cui la critica d'arte assale oggi fra di noi le migliori produzioni del genio. Io accenno a quel tentativo recentissimo di una nuova forma di arte drammatica, che interpretato alla stregua dei canoni tradizionali è sembrato la negazione d'ogni ideale tragico. All'azione, rappresentata nella Città morta, si è creduto comunemente che mancasse quella lotta interiore, che sola può dar vita a un dramma umano; quella forza consapevole della coscienza moderna, che ha in sè ucciso l'ideale inesorabile dell'antica fatalità (2). Strana aberrazione di una coscienza critica che non

---

(1) *Nuovi saggi critici*, pag. 75-6.

(2) Non è il fatto che risorge, ha detto solennemente ai suoi critic il d'Annunzio nella fine della Gioconda, facendo sue le vecchie pa role che i principi Troiani pronunziarono presso alle porte Scee all vista di Elena (οὐ νέμεσις Il. 3, 156), ma quella *concordanza* eterna, ch ha per suo fondamento la natura immutabile dell'animo uman (*Gioconda*, pag. 219).

sa dipartirsi dai tipi fissi, e che giudica e r
le forme dell' arte secondo il canone ideale
si avvinghia. E pure era così facile avvertir
tessuto semplicissimo di questo dramma la lot
teriore di una grande anima d' artista, che
piena coscienza delle sue forze si sente tu
avvinto a quell'involucro terrestre, in cui pu
trasfuso l'inesauribile tesoro delle sue impre
d' uomo e di poeta.

Le quattro figure del dramma rispondono a qu
corde della sua anima, e risuonano vibrando
stesse divine armonie. Anna, la cieca, nell
squisita sensibilità, rappresenta l' arte del p
che pur essendo privo di una luce superiore, è
scito a penetrare nel segreto dell'animo uman
sfogliarlo come una rosa recisa. Quasi tutte le
sogna che ci vede, che una vista miracolosa le
nuta nella pupilla. E si risveglia sempre nelle
bre, sempre nel buio. Quasi d'ogni cosa ella si ric
delle cose già vedute nel tempo della luce, della
forma, dei loro colori, delle loro più minute p
colarità; e le imagini intere le sorgono nel bu
appena le sfiora colla mano. Ma della sua per
non ha se non un ricordo confuso, come di una
funta. Ella però è giovane ancora e sente po
l'aspirazione alla vita.

Di fronte a lei è Bianca Maria, l'ideale pu
mo di un'arte eterna, sola sopravvissuta alla gr
catastrofe di un popolo, che primo bevve alle
genti della vita. Oh! che delizioso bere era qu
Pareva che tutta la faccia bevesse. I cigli pal
vano sull'acqua, come le farfalle che stanno pe
negarsi. Ed ella teneva gli occhi aperti, e, m

l'acqua le scorreva nella gola, vi scopriva nel fondo segreti maravigliosi (1).

Il poeta, che nello sforzo del pensiero artistico ha congiunto con Anna i suoi destini, non più pago di lei, aspira ad esser libero e felice, e a ritrovare alfine nella verità di un nuovo amore il verso eterno che da più d'uno è atteso (2). E in questo sentimento della sua giovinezza, non per anco incanutita, in questa speranza di riveder la luce, in questa aspirazione ad un'arte, che sola colla sua freschezza può estinguerne la sete, egli sente di portarla in sè medesimo, d'essersi come innamorato della forma del suo pensiero. E la sua coscienza si sdoppia, e in essa s'incontrano insieme il fratello ed il rivale. E quegli uccide in sè medesimo la sua passione, perchè questi sia felice nel possesso di un amore purissimo. « Per poterla riamare così io l'ho uccisa, perchè tu potessi amarla così sotto i miei occhi, tu non più separato da me, tu senza più crudeltà e senza rimorso, o fratello mio nella vita e nella morte. Ora ella è perfetta, ora ella può essere

(1) *Città morta*, pag. 217.

(2) *Città morta*, pag. 117. Dice Alessandro a Bianca Maria: " voi avete profondata la vostra anima nel Mistero e nella Bellezza, voi avete bevuta la poesia nelle più remote origini, avete sognati i vostri sogni allo splendore dei più alti destini compiuti. Io so, io so quel che avete fatto, perchè io trovassi presente l'antica anima umana nella freschezza del vostro amore (p. 112). Non è dunque scomparso per voi l'errore del tempo? Le lontananze dei secoli non sono dunque per voi abolite? Era necessario che alfine in una creatura vivente e amata io ritrovassi quell'unità della vita, a cui tende lo sforzo della mia arte. Voi sola possedete il segreto divino. È in voi una potenza risvegliatrice, di cui voi medesima siete inconsapevole. Il più semplice dei vostri atti basta a rivelarmi una verità che ignoravo. E l'amore è come l'intelletto: risplende a misura delle verità che discopre „ (pag. 114-6).

adorata come una creatura divina» (1). I
cieca rivede la luce.

Qui dentro ci è l'anelito potente di un
che aspira a rinnovarsi. Francesco de
vrebbe forse detto, se pur mi è conces
pretarne senza irriverenza il pensiero
la Città morta è una concezione dantes
passato lo spirito del Goethe. Essa acco
grembo il dramma di una coscienza, la
genio, la purificazione di un'arte, che
berarsi dalle pastoie del senso, ad aggiun
corde alla sua lira, ad intessere nuovi
ticabili trionfi alla fronte della nostra gra

E lo spirito del de Sanctis esulta!

L'opera di Francesco de Sanctis trasc
fini del tempo in cui egli visse, oltrep
chia angusta della scuola, in cui trovò l
manifestazione, sconfina dall' ambient
cui esplicò la sua attività politica, e si
l' avvenire. Quando l' Italia avrà ritro
genti di un arte nuova, rifatto il suo
tico, rinnovata la sua coscienza moral
religiosa, solo allora s' inaugurerà inte
del pensiero, divinato da Francesco de

---

(1) *Città morta*, pag 280.
(2) V. *Nota* in fine.

NOTA

Un primo lampo di questo concetto brilla nel Sogno di una mattina di primavera, nella figura della demente, che indarno aspetta la luce dal suo primo amore, e che potrebbe forse ritrovarla soltanto in quell'apparizione luminosa, che è l'ombra fraterna del povero morto. " Ah! che luce! „ dice di questa il dottore, " egli era impregnato di sole nuovo, era tutto materiato di bellezze nuove e ardentissime. Qualche cosa di recente era in lui non dicibile: egli era, non so come, *il parto nuovo della Primavera* [anche ella si veste del colore della primavera]. In quel minuto in cui egli è rimasto là dinanzi a me, senza parlare, io ho compreso tutta l'ebbrezza del mondo. Nel suo silenzio egli diceva le cose, che soltanto le erbe, i venti, le acque sanno dire. Egli potrebbe forse dire a quella che è *smarrita* una parola *miracolosa*... Egli veniva di lontano a gran corsa, a traverso la primavera, come spinto da una fede irresistibile. Pareva che egli fosse inviato a compiere qualche cosa che non soffrisse indugio... Egli non aveva l'aspetto di una persona umana, ma sembrava un genio della foresta, una creatura ferina e dolce, nutrita coi succhi di quelle radici, che le maghe infondono nei filtri d'amore „ (pag. 9-12 del primo fascicolo della Riv. d'Italia, in cui il *Sogno* fu pubblicato). La nuova tragedia la Gioconda conferma pienamente l'interpretazione da noi fatta del concetto artistico della *Città morta*. In questo secondo atto della trilogia, che aspetta e forse troverà il suo compimento in Frate Sole, la Tragedia della Folla, l'autore rivendica accanto ai diritti dell'arte, immortalmente rappresentati nella *Città morta* e quì gelosamente custoditi da Silvia Settala, i diritti della vita e della natura da lui incarnati in Gioconda Dianti. Egli Lucio Settala ha visto nella morte dell'arte antica la verità della nuova (p. 14) e da questo gran naufragio del suo passato ha tratto sulla riva soltanto la statua o il capolavoro, che quella gli aveva ispirato (p. 47) e che nella febbre della sua malattia gli si era accesa dinanzi, come una fiamma (p. 45). Egli è ancora stordito; e agitato da una impazienza repentina, da una volontà ansiosa di vivere (p. 51), sente vagamente in sè che la sua Silvia è già entrata nello *stato* di *grazia*, e che *vestita* del *colore primaverile* (p. 52) potrebbe oramai *spiccare il volo e raggiungere l'altezza della felicità* (p. 28); e le si inginocchia dinanzi, *finalmente, con tutta l'anima per adorarla* (p. 62); *benedice* l'ora che riebbe dalle sue *mani divine il dono della vita* (p. 64). Ella lo accoglie colla sua tenerezza infinita e baciandogli la *bella fronte pos-*

scente, segnata, benedetta, gli susurra, dolcemente tr
i germi della Primavera s'aprano nei tuoi pensie
Ma la natura *implacabile* (p. 14) è restata sempre
statua, vigile custode di quel capolavoro, in cui è
baleno della sua anima (p. 72). E egli, pur desider
monumento alla sua Libertà (p. 81), non riesce a d
natura è la sua ispiratrice. Ha fin qui *considerato*
suo *giardino* ed avute *tutte le avidità dinanzi a tutt*
Il suo spirito si è *precipitato* con *istinto profondo ve*
apparizioni della vita (p. 90), *per perpetuare in tipi*
tibili ciascun esemplare caduco della specie (p. 91). La
travolto in un delirio torbido e violento, dov'egli h
senso di bontà e di giustizia; lo ha esausto e inar
accesa di continuo nelle vene una febbre perversa „ (p.
liberarsi dalle sue strette. L'arte non può vivere s
le *anime non si scolpiscono* se non sotto il velo trasp
po (p. 91). E Gioconda Dianti, che è la sacerdotessa di
dice a Silvia Settala, che vuole di lì scacciarla co
(p. 146): " Questa non è una casa; gli affetti familiari
la loro sede; le virtù domestiche non hanno qui il
Questo è un luogo fuori delle leggi e fuori dei diritt
uno scultore fa le sue statue. Vi sta egli solo con gli s
sua arte. Ora io non sono che uno strumento dell'arte s
mi ha mandato verso di lui per portargli un messaggio e
(p. 160). E Silvia di rimando: " giù la vecchia creta!
voi mostrarvi convinta d'esser necessaria alla sua art
necessario all'uomo che crea. Tutto converge in lui. Di
tura vi ha mandate verso di lui, per portargli un m
bene egli lo ha accolto, lo ha compreso, ed ha risposto
spressione sublime. Che altro potrebbe egli trarre da v
ora verso le terre nuove, dove riceverà altri messaggi.
sembra vergine e la bellezza del mondo è infinita „ (p
pure Silvia non riesce a scacciare di là la sua rivale, s
fatalità antica della menzogna (pag. 164). La natura allor
suo orgoglio, impugna la mano di Gioconda cont o la st
egli ha fatto con la vita spremuta da lei a stilla a stilla „
Silvia, nella lotta, non salva dall'ira faziosa il capolavo
se non con il sacrifizio delle sue belle mani (p. 171), perfett
consanguinee di quelle della madonna del Verrocchio (p. 18
farà ora quest'arte, a cui la natura ha troncato così du
senso della vita e il contatto della realtà? Forse le si acc
gli strazii dell'esistenza, ma attraverso di essi vedrà brill
i trionfi più puri e indimenticabili della sua gloria, di qu
gloria, che è compagna eterna e indivisibile della grande

Estratto dal Catalogo

DELLA

CASA EDITRICE A. MORANO & FIGLIO

ALESSI R. Sonometro	3,75
ALVISI G. G. Intenti politici	2,—
AMABILE L. Campanella, sua congiura, 3 vol.	14,—
— Campanella nei castelli, 2 vol.	11,—
— Pignatelli	6,—
ADOYNAUD. Dialoghi cosmografia	2,—
BARONE G. Manzoni reazionario.	0,30
BARONE N. Notizie storiche	2,—
BERTOLINI F. Battaglia di Legnano	0,30
BOVIO G. Scienza.	0,80
BRIFFA G. L'egiziano	1,—
BRUNI J. Opere, vol. 3.	28,50
BURCHARDI. Sistema.	3,—
CARBONELLI G. P. Nicola Mignogna nella storia dell'Unità d'Italia	3,50
CAVALCA D. Vite dei S. Padri, vol. 5.	2,50
CORDANO. Ricordo agli amici	1,—
CORMON. Dizionario francese	2,80
DANTE A. Divina Commedia, da *Vago*	2,50
DE LUCA G. Atlante antico	3,50
— Atlante grande.	4,—
— Atlante piccolo.	2,—
DE BIASE L. Divina Commedia, vol. 3	12,00
DEL GROSSO R. Poesie.	1,—
DI GIACOMO S. Guida di Napoli, italiana	2,—

Di Giacomo S. Guida di Napoli, franc
Dina Craik. Ogilvie, vol. 2 . . . .
Dizionario geografico . . . . . .
Esopo. Favole volgarizzate da uno da
Ferrarelli G. Tiberio Carafa . . .
— Letture del soldato italiano . . .
Figolo G. B. Guida occidentale di Nap
Filangieri T. Paolina Craven . . .
Fioretti S Francesco . . . . . .
Frojo G. Perequazione fondiaria. . .
Giordani P. Iscrizioni . . . . . .
Giusti G. Epistolario del *Giuntini*. .
Greco R. Stenografia . . . . . .
Guardati A. Vittorio Emanuele . . .
Guido da Pisa. Fatti di Enea . . . .
Lacava M. Metaponto . . . . . .
— Cronistoria Basilicata . . . . . .
Lazzaro F. Fisiologia del Parlamento ita
Luciani A. Vita nuova Dante . . . .
Mandalari M. Canti del popolo reggino
Manzoni A. Opere, vol. 2. . . . . .
— Promessi sposi. . . . . .
Mariano R. Augusto Vera . . . . .
Masuccio. Cinquanta novelle a cura di L. S
Milton. Paradiso perduto, 2 vol. . . .
Morgigni A. Mitologia. . . . . .
Moroncini F. Leopardi filologo. . . .
Nico P. Stima forestale . . . . . .
Nisco N. Storia civile del Regno d'Italia,
— Trentasei anni dei Borboni, vol. 3. .
— Generale Cialdini. . . . . .
— L'Italia in Africa . . . . . .
Note africane di Zulù . . . . . .
Onoranze a F. Fiorentino. . . . . .
Onoranze a M. Pironti . . . . . .
Onoranze a V. Imbriani . . . . . .
Pennetti V. F. de Sanctis dopo un decennio da
Piccoli D. Arte e industria . . . . .
Pinto L. Chimica. . . . . .
— Fisica, vol. 2. . . . . .
— Prime nozioni di Fisica e Chimica. . .
Plini G. Dizionario delle macchine a vapore
Prudenzano F. La famiglia e la patria . .

RANIERI A. Scritti varii . . . . . 3,—
RICCIARDI G. Etica nuova . . . . . 1,—
RICCIO P. E. Guida poliglotta . . . . . 3,—
ROLANDO A. L'educazione in Italia in ordine alla vita pubblica . . . . . 2,—
SACCHETTI F. Trenta novelle 1,25
SEGRÈ I. Manuale di chirurgia di guerra . . . . 10,—
STAFFA S. La donna al cospetto dei secoli . . . . 4,—
TALLARIGO C. M. Pontano ed i suoi tempi, vol. 2 . 6,—
TASSO T. Gerusalemme liberata a cura del *Galeazzi* 1,—
TURIELLO P. Il fatto di Vigliena 0,50
VECCHIA P. L'equilibrio psicosociologico 0,80
VERA A. Saggi filosofici . . . . . 2,—
VIVALDI V. Studi letterari . . . . . 3,—
— Una polemica del 500 2,50

SILVIO SPAVENTA

DAL 1848 AL 1861

LETTERE SCRITTI DOCUMENTI

ORDINATI

DA

BENEDETTO CROCE

Prezzo — L. 3,50

Quando nel 1880 furono pubblicate la prima volta le *Ricordanze* del Settembrini, molti esortarono pubblicamente lo Spaventa, compagno di lui nello ergastolo, a compiere il racconto di quei fatti. Ma lo Spaventa non pensò mai a tener l'invito, nè forse l'avrebbe potuto per le gravi occupazioni che riempirono gli ultimi anni della sua vita, pur così travagliati dalla infermità. La presente pubblicazione soddisferà, in gran parte, quel generale desiderio.

Il Croce ha raccolto in essa le lettere che si scambiarono i due fratelli Silvio e Bertrando Spaventa nel periodo della rivoluzione, del processo e della prigionia dell'uno e dell'esiglio dell'altro, e via via fino ai primi anni del risorgimento nazionale: vi ha aggiunto molti altri documenti; e ha intessuto con questo materiale una specie di *autobiografia*, che riuscirà egualmente interessante agli studiosi della storia della rivoluzione italiana, agli studiosi di cose filosofiche e a coloro che amano di udire le confessioni intime di un uomo di alto animo e di alto ingegno.

Di Giacomo S. Guida di Napoli, francese .
Dina Craik. Ogilvie, vol. 2 . . . . . .
Dizionario geografico . . . . . .
Esopo. Favole volgarizzate da uno da Siena
Ferrarelli G. Tiberio Carafa . . . . . .
— Letture del soldato italiano . . . . . .
Figolo G. B. Guida occidentale di Napoli .
Filangieri T. Paolina Craven . . . . . .
Fioretti S Francesco . . . . . .
Frojo G. Perequazione fondiaria. . . . . .
Giordani P. Iscrizioni . . . . . .
Giusti G. Epistolario del *Giuntini*. . . . .
Greco R. Stenografia . . . . . .
Guardati A. Vittorio Emanuele . . . . . .
Guido da Pisa. Fatti di Enea . . . . . .
Lacava M. Metaponto . . . . . .
— Cronistoria Basilicata . . . . . .
Lazzaro F. Fisiologia del Parlamento italiano
Luciani A. Vita nuova Dante . . . . . .
Mandalari M. Canti del popolo reggino . .
Manzoni A. Opere, vol. 2. . . . . .
— Promessi sposi. . . . . .
Mariano R. Augusto Vera . . . . . .
Masuccio. Cinquanta novelle a cura di L. Settem
Milton. Paradiso perduto, 2 vol. . . . . .
Morgigni A. Mitologia. . . . . .
Moroncini F. Leopardi filologo. . . . . .
Nico P. Stima forestale . . . . . .
Nisco N. Storia civile del Regno d'Italia, vol.
— Trentasei anni dei Borboni, vol. 3. . . .
— Generale Cialdini. . . . . .
— L'Italia in Africa . . . . . .
Note africane di Zulù . . . . . .
Onoranze a F. Fiorentino. . . . . .
Onoranze a M. Pironti . . . . . .
Onoranze a V. Imbriani . . . . . .
Pennetti V. F. de Sanctis dopo un decennio dalla n
Piccoli D. Arte e industria . . . . . .
Pinto L. Chimica. . . . . .
— Fisica, vol. 2. . . . . .
— Prime nozioni di Fisica e Chimica. . . .
Plini G. Dizionario delle macchine a vapore .
Prudenzano F. La famiglia e la patria . . .

RANIERI A. Scritti varii . . . . . 3,—
RICCIARDI G. Etica nuova . . . . . 1,—
RICCIO P. E. Guida poliglotta . . . . . 3,—
ROLANDO A. L'educazione in Italia in ordine alla vita pubblica . . . . . 2,—
SACCHETTI F. Trenta novelle 1,25
SEGRÈ I. Manuale di chirurgia di guerra . . . . 10,—
STAFFA S. La donna al cospetto dei secoli . . . . 4,—
TALLARIGO C. M. Pontano ed i suoi tempi, vol. 2 . 6,—
TASSO T. Gerusalemme liberata a cura del *Galeazzi* 1,—
TURIELLO P. Il fatto di Vigliena 0,50
VECCHIA P. L'equilibrio psicosociologico 0,80
VERA A. Saggi filosofici . . . . . 2,—
VIVALDI V. Studi letterari . . . . . 3,—
— Una polemica del 500 2,50

SILVIO SPAVENTA

DAL 1848 AL 1861

LETTERE SCRITTI DOCUMENTI

ORDINATI

DA

BENEDETTO CROCE

Prezzo — L. 3,50

Quando nel 1880 furono pubblicate la prima volta le *Ricordanze* del Settembrini, molti esortarono pubblicamente lo Spaventa, compagno di lui nello ergastolo, a compiere il racconto di quei fatti. Ma lo Spaventa non pensò mai a tener l'invito, nè forse l'avrebbe potuto per le gravi occupazioni che riempirono gli ultimi anni della sua vita, pur così travagliati dalla infermità. La presente pubblicazione soddisferà, in gran parte, quel generale desiderio.

Il Croce ha raccolto in essa le lettere che si scambiarono i due fratelli Silvio e Bertrando Spaventa nel periodo della rivoluzione, del processo e della prigionia dell'uno e dell'esiglio dell'altro, e via via fino ai primi anni del risorgimento nazionale: vi ha aggiunto molti altri documenti; e ha intessuto con questo materiale una specie di *autobiografia*, che riuscirà egualmente interessante agli studiosi della storia della rivoluzione italiana, agli studiosi di cose filosofiche e a coloro che amano di udire le confessioni intime di un uomo di alto animo e di alto ingegno.

SCRITTI VAI
INEDITI O

DI

FRANCESCO DE SAN

RACCOLTI E PUBBLICATI

DA

BENEDETTO CROC

Prezzo dei 2 volumi di complessive pp. 80(

I due volumi conterranno, oltre un'introdu
i seguenti scritti:

PARTE I. — MANZONI — *Studii e lezioni.* — (1. Il mondo e
2. La Poetica del M. — 3. La materia dei Promes
Sposi. — *Appendice* — 1. Adelchi ed Ermengarda —
3. Il Conte di Carmagnola — 4. La battaglia di Mael
tolica e i Promessi Sposi — 6. Don Abbondio).

PARTE II. — ARTICOLI POLITICI E LETTERARII. —
SIA CAVALLERESCA (1855-1859).

PARTE III. — DISCORSI E CONFERENZE (1872-1883).

PARTE IV. — SCRITTI VARII.

APPENDICE. — 1. Per la biografia del De Sanctis — 2.
delle opere del De Sanctis.

OPERE DI LUIGI SETT

LEZIONI DI LETTERATURA ITALIANA, volumi 3 .

RICORDANZE DELLA MIA VITA, con prefazione di *F.*
volumi 2 . . . . . .

SCRITTI VARII DI LETTERATURA, POLITICA ED ARTE
con prefazione di *F. Fiorentino*, volumi 2.

EPISTOLARIO, con prefazione e note di *F. Torrac*

PROTESTA DEL POPOLO DEL REGNO DELLE DUE SI(

Prezzo L. 1,50

Opere di Francesco De

I-II. Storia della letteratura italiana, 2 volu
plessive pp. 924 . . . . . .
III. Saggio sul Petrarca, di pp. 320 . . .
IV. Studio su Giacomo Leopardi, a cura di *R*
vol. di pp. 352 . . . . . .
V. Saggi critici, 1 vol. di pp. 550. . . . .
VI. Nuovi saggi critici, 1 vol. di pp. 528 . .
VII. La letteratura italiana nel secolo XI
a cura di *B. Croce*, 1 vol. di pp. XXXVIII-
VIII. Scritti varii inediti o rari, a cura di *B.*
lumi di complessive pp. 800. . . . . .
IX. Scritti critici, a cura di *V. Imbriani*, 1 vol.
X. Scritti politici, a cura di *G. Ferrarelli*, 1 vol
XI. Viaggio elettorale, Racconto, 1 vol. di p
XII. La giovinezza di Francesco de Sanctis, a
Villari, 1 vol. di pp. 388 . . . . . .

In memoria di Francesco de Sanctis. Pubblic
rata da *M. Mandalari*, 1 vol. di pp. 102, c
e copertina in cromo-litografia. . . . .

5

GIOVANNI CANEVAZZI

Papa Clemente IX poeta

(GIULIO ROSPIGLIOSI - Sec. XVII)

MODENA
TIPO-LITOGRAFIA FORGHIERI E PELLEQUI
1900.

DELLO STESSO AUTORE

Torquato Tasso - Conferenza - 1895.

Per Amore!... - Bozzetto drammatico. —
- Monologo - 1896.

Anacreontee - Saggio di commento - *189*

Versi - (Per nozze) - 1897.

Nicola Bernardini pubblicista e collezi
Appunti biografici e bibliografici - 189

Il Teatro Paisiello di Lecce e un decen
cronistoria teatrale - Notizie e ricordi

Un poeta dialettale - 1898.

Profili di scrittrici italiane viventi - *Vol. I*

Alfredo Ritucci - Ricordo biografico - 189

I giovani e lo studio di Dante. - Conferen
l'inaugurazione della Società *Dante A*
in Modena - 1900.

Nella Penisola Salentina - Conferenza *tenu*
Società Magistrale di Modena il 6 Maggio

La Vita Nuova di Dante Alighieri con pref
e note - 1900.

IN PREPARAZIONE:

Dalle carte inedite di un dantista.

Figure scomparse.

Profili di scrittrici italiane viventi - Vol. II

GIOVANNI CANEVAZZI

Papa Clemente IX poeta

(GIULIO ROSPIGLIOSI - Sec. XVII)

MODENA
TIPO-LITOGRAFIA FORGHIERI E PELLEQUI
1900.

Ad ALESSANDRO D'ANCONA, *a* GIOSUÈ CARDUCCI, *a* FRANCESCO TORRACA, *ad* ERNESTO MONACI, *ad* ERNESTO MASI *e a quanti altri del nostro glorioso teatro italiano esumarono ed illustrarono con cuore ed intelletto ignorate reliquie.*

Modena 4 Agosto 1900.

Cap. I.

Due parole d'introduzione.

Nell'illustrazione delle diverse forme artistiche, nelle quali si manifestò il genio degl'Italiani, dalle più remote alle più recenti età, pochi s'interessarono di dar luce al primitivo sviluppo di un genere letterario tutto nostro, « di cui « l'Italia, adopero le parole del Corniani, a ragione « può andar festosa, perchè veramente suo proprio, « e il quale, ad onta di qualche inevitabile strava- « ganza, è ancora sua delizia e sua gloria », intendo dire il dramma musicale o melodramma.

Sorto al tramonto del classico cinquecento quei pochi che fecero oggetto di loro studi il melodramma, lo studiarono nella sua genesi incerta e nebulosa, o nel periodo della sua maggiore perfezione, rappresentata dalla operosità di Apostolo Zeno e di Pietro Metastasio, trascurando completamente, o in gran parte, il periodo, diremo, di gestazione, forse perchè, trovandosi esso ad avere nutrimento e svolgimento durante il turgido secolo XVII, nella foga di disprez-

zare o di criticare severamente quanto mente umana produsse in quel secolo, vi si travolse in mezzo anche il melodramma.

Non sarò io quello cui pungerà la pretesa di riparare a questa constatata deficienza, mezzi e tempo mi mancherebbero per riuscire allo scopo; nè sarò io che vorrò provarmi contro gli spietati demolitori del seicento, senza ch'io tema d'essere giudicato un *respigolatore*, con parola presa in prestito da Cesare Balbo, il quale chiamava respigolatori certi *critici* che volevano rivendicare la gloria del seicento.

Non ho in animo tutto questo, perchè molta cautela e acume critico mi sarebbero necessari, per giungere ad una conclusione seria ed esauriente.

Certo che io mi domando, come si domandava, parlando pel centenario del Guercino in Cento, Enrico Panzacchi: « Che cosa è il seicento? - È il secolo, rispondono, della decadenza italiana. Dunque bando e fastidio e diffidenza per tutto quello che lo ricorda. E intanto si dimentica che il seicento fu come l'autunno ubertoso nel quale maturarono per l'Italia molti frutti, che sull'albero della nostra civiltà avevano appena dato il fiore nei secoli precedenti; si dimentica che nel seicento l'Italia diede al mondo, nella sua forma più perfetta, la Musica, questa sirena delle arti, che doveva riconfortare le faticate anime della società europea, uscente scettica e fastidita da tante lotte e da tanti disinganni; si dimentica persino che il seicento fu per eccellenza il secolo della scienza libera e trionfatrice ».

Ben più semplice e modesto è il compito che ho imposto a me stesso, poichè mia intenzione è soltanto di togliere dall'ombra, in cui l'ha nascosto

precipuamente il lungo tempo trascorso, un poeta melodrammatico, che vivente ebbe gran fama. Il poeta, sedendo nella seconda metà del seicento sul trono pontificio, ebbe nome Clemente IX, al secolo e in arte fu sempre Giulio Rospigliosi.

Premesse poche pagine, che bastino per dare un'idea sommaria e generale delle condizioni del melodramma nelle sue origini, perchè possa essere più giustamente compresa e giudicata l'opera letteraria del Rospigliosi, mi proverò a parlare dei lavori scritti dall'eminentissimo uomo pel teatro, non trascurando di maggiori cenni quei melodrammi, che, dopo averli sottoposti ad attenta lettura, mi parvero meglio riusciti. Non per inopportuno sfoggio di erudizione, ma per desiderio d'essere più completo di notizie, necessarie a' giovani, pei quali scrivo, non ho creduto ozioso usare qua e là di note, specialmente biografiche, e di modeste mie osservazioni, pago e sodisfatto, se mi si riconoscerà il merito di aver trattato un argomento affatto nuovo, quantunque non pochi letterati riconoscessero, fin dai secoli passati, cosa degnissima che alcuno si fosse occupato del Rospigliosi.

Per la compilazione del mio lavoro dovetti qualche volta premurare la cortesia di distinte persone, alle quali debbo riconoscenza per la sollecitudine disinteressata che ebbero nel favorirmi. Ed è così che io qui ringrazio sentitamente il N. U. cav. G. C. Rospigliosi dell'aiuto morale e materiale prestatomi con sempre pronto e delicato pensiero: l'amico chiarissimo Giuseppe Fanchiotti del Museo Britannico di Londra, che m'incoraggiò alla trattazione di un argomento non certo facile, perchè privo di qualsiasi illustrazione da parte di precedenti studiosi: e final-

mente gli egregi signori: prof. Rocco Pagliara, direttore dell'Archivio del Conservatorio musicale di S. Pietro a Maiella di Napoli: prof. Luigi Torchi, critico insigne e direttore della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna; e Isnardo Astolfi della R. Biblioteca Estense di Modena, perchè della diligenza e della solerzia loro potetti con frutto giovarmi.

Cap. II.

La musica e il Rinascimento - Il madrigale e l'oratorio - Firenze e la riforma musicale - I primi melodrammi - L'allestimento scenico e il melodramma come lavoro letterario e come opera d'arte.

Le arti non dipendono così strettamente come le lettere dalla vita nazionale, chè anzi da questa spesso « si disgiungono e camminano per un'opposta via ».

L'uomo uscito nuovo e moralmente trasformato dalla influenza su lui esercitata dal rinascimento, e impressionato, scosso, dalle seduzioni della vita pagana, aveva imparato a considerare la vita altrimenti che i suoi predecessori, e allontanatosi dalle aride, uniformi, sterili, monotone incertezze del mille e del medio evo, aveva squarciato il velo che gli nascondeva il suo vero fine, e allenandosi giornalmente ad un volo più ardito era giunto a librarsi sicuro, irrefrenato in un mondo sconosciuto, che lo spingeva indomito e contento alla risurrezione della propria coscienza, al risveglio della propria redenzione. E questo uomo, di fresco rigenerato ad un indirizzo di vita novella, compresi novelli destini, e volendo affer-

marsi di fronte al divino, rientrò nell'osservazione di sè medesimo e accortosi della necessità di espandersi e di distrarsi, si rivolse di preferenza alle arti, e scelse quelle che erano per loro natura più dirette « a suscitare il sentimento e ad elevare il pensiero, cioè, alle arti figurative e alla musica ».

Il teatro, che era stato così gran parte presso i Greci, dai quali fu considerato come palestra d'insegnamento, e presso il popolo romano, che lo stimava il più efficace svago dopo le lotte del giorno, non poteva essere trascurato nell'età della *rinascenza*, quando, come abbiam detto, si cercava il mezzo più sollecito ed esplicito per sollevare il pensiero, e per impressionare maggiormente l'animo alla realtà della vita.

Così la tragedia greca soggioga il cuore degli uomini del rinascimento, e stimola in loro il vivo desiderio di rinnovare quel genere di poesia, e con esso si desta l'idea di unirvi la musica, perchè i greci univano la musica alla tragedia, e nel contempo gli umanisti sottraggono all'azione deleteria della polvere e delle tarme i monumenti della letteratura greca, che dormivano il sonno dell'oblio nel fondo delle biblioteche e delle abbazie, e dalle pagine di Platone imparano a condividere la sua ammirazione per la musica. E come per la storia, per la filosofia, ecc. noi vediamo un affannarsi continuo di dotti che cercano, frugano per mettere in luce nuove bellezze, dimenticate o affatto ignorate, ecco altri dotti che mettono all'onore del mondo inni e canti, e frammenti di poesia corale e melica che un giorno deliziarono i popoli ellenici. E oltre a ciò, lo spirito che invadeva l'uomo del quattrocento e del cinquecento portava come legittima conseguenza, che

anche nell'arte musicale si trovasse modo di uscire dalla pedanteria, dal meccanismo in quest'arte introdotti, malauguratamente, circa la metà del secolo XIV, dalla venuta di numerosi Fiamminghi che erano riusciti a far prevalere la loro scuola vuota ed artifiziosa, quasi « selva armonica del nord, irsuta come un tempio di etalattiti, che attende dal genio latino le architetture ».

Alcune forme d'arte, come la poesia e la musica, sono soggette a certe combinazioni che lo studioso deve giustificare col variare del clima, del costume e del vivere sociale di un popolo; quindi avveratosi l'affrancamento morale dell'uomo, uscito dalle barbarie del medio evo, non è strano che egli tendesse a nuovi indirizzi anche intellettuali, e fu così che ai difetti della scuola fiamminga nell'arte musicale, egli sostituì l'impronta della propria nazionalità, l'espressione spontanea del sentimento, e la naturale, diretta ispirazione del proprio genio. E quando quest'arte noi la vediamo prendere vigore e assumere non mai raggiunte perfezioni tecniche, varietà e gradevolezza d'intonazione, di significato, (s'intenda sempre relativamente) è certo che il suo progresso lo si debba attribuire in gran parte all'influenza, esercitata dal nuovo alito vitale, che si sprigionava dallo studio del mondo antico, e che investiva beneficamente ogni manifestazione intellettuale nell'età del risorgimento.

Abbandonata l'arte arida e rude, trattata dalla scuola olandese, si trascurò per un poco il genere di musica sacra, e s'incominciò a dar vita maggiore al genere profano, che languiva fra le strettoie di una polifonia senza slancio e senza disciplina; ed ecco venir fuori i *rondelli*, le *cobbole*, le *canzonette* ecc.

e poi le *villote*, le *maggiolate*, le *frottole* e specialmente i *mandriali*. E così possiamo osservare, col Carducci, che la musica allora « s'inebriava un cotal poco dell'aria aperta, tastava le belle villane e dicea fioretti alle gentildonne, ballonzolava per le piazze, per le sale e per le corti, ma studiavasi poi di essere a tempo per ritornare la sera devotamente in chiesa a dir compieta ».

Fra i due generi di musica sacra e profana non deve recar meraviglia, se quella musica sacra, la quale, dopo aver prese le mosse per modellarsi sul sistema tonale dei greci, era riuscita poi a concepire nei primi secoli il *Te Deum*, l'inno sacro più solenne e più ricco di dolcezza melodica che vanti la chiesa; se quella musica sacra, che, colla cooperazione di Papa Gregorio I (1), aveva raggiunto bellezza e maestà, dando rilievo alle melanconiche e commoventi finezze della liturgia cristiana, non è meraviglia, dicevo, che fosse la prima ad essere trascurata col risorgimento, e l'ultima ad essere perfezionata, in un secolo intinto di paganesimo com'era il secolo XVI.

(1) S. Gregorio I, detto il Magno, (540-600), della famiglia Anicia, oltre che per l'opera sua di grandissimo pontefice, oltre che per il numero notevole dei suoi lavori letterari, lasciò nei secoli fama di sè per la riforma della liturgia latina e del canto ecclesiastico o corale. Col nome di *Antifonario Centone* è conosciuta, appunto, la pregevole raccolta dei migliori canti ecclesiastici, sino ai suoi tempi esistenti, fatta da Gregorio, e che restò la norma e il fondamento della musica sacra avvenire. Il papa rivestì di note, secondo un nuovo e più ricco sistema di tonalità, l'*Antifonario*; istituì in Roma una scuola di canto, chiamata *Cantorale*, e così il *canto corale*, detto anche, *piano*, *fermo*, *romano*, e dal riformatore, più propriamente, *gregoriano*, divenne di uso universale.

La musica profana però non ebbe dal suo bel principio uno svolgimento ampio, ordinato e sicuro, ma l'opera musicale nella prima metà del secolo è tutta concentrata nel *madrigale*, il quale ebbe il suo massimo sviluppo verso il 1530. Allora questo componimento si moltiplicò talmente, da raggiungere una produzione straordinaria ed illimitata, e la ragione principale dello espandersi del madrigale va ricercata nella sua indole stessa, per la quale esso non veniva composto su di un dato tema, « ma libero nella invenzione si riduceva in una grande varietà di effetti e di forme polifoniche ».

Questa larga abitudine di trattare il madrigale, adattandolo ad ogni componimento, aveva finito col paganizzare maggiormente gli animi, fino al punto che, fra uno sprezzante indifferentismo e una bassa volgarità, si poneva in derisione le cose della religione, e quella liturgia sacra, che aveva attirato per lo innanzi il popolo nei tempî, era oggetto ora di profanazione, d'ironia, di scherno e di diserzione dai tempî stessi.

Toccava a qualcuno il richiamare il popolo con nuova seduzione alle cerimonie ecclesiastiche, come dopo il mille il popolo vi era stato chiamato colla grandiosità dei misteri antichi. Colui che « d'amabil genio e di gentil maniera » si decise coll'animo ardente di fede a questo ufficio fu Filippo Neri, il quale s'adoperò per dare impulso alla musica sacra coll'invenzione del *mistero-opera*, o *dramma sacro*, od *oratorio* (1).

(1) San Filippo Neri, fiorentino (1515-1595), per la sua virtù, per la sua bontà detto *Pippo il buono*, fu studiosissimo e celebre nell'apostolato

Il Neri non fu solo, ma ebbe a compagno un genio, che segna la maggior gloria dell' arte musicale eminentemente cristiana nel Medio Evo, Giovanni Pier Luigi di Sante, detto il *Palestrina* (1). Fu lui che ricondusse ai rivi limpidi della monodia gregoriana la musica sacra, e con lui parve assumesse armonie celestiali, voci e cadenze di creature spazianti nell' infinità dei cieli.

L'innovazione, accompagnata da grandi apparati, piacque e corrispose largamente al fine per il quale era stata ideata, ma a poco a poco lo stile sacro si fuse col profano e questo snaturò quello, tanto che col tempo l' oratorio puro e semplice emigrò dall' I-

---

della evangelizzazione e della pratica carità. A lui si deve l'avere rialzate le sorti miserrime del dramma religioso, del quale si servì come mezzo efficace per accendere ed elevare nell'animo lo spirito religioso. Avendo nel 1558 ottenuto di fondare la congregazione dell'Oratorio, luogo di preghiera, di devozione, e d' insegnamento della religione, si chiamò poi *oratorio* il genere musicale promosso dal Neri, il quale si dette anche a scrivere pel suo oratorio drammi religiosi, fra i quali, pare, il *Tobia* e l' *Angelo*. Il primo musico dell' oratorio del Neri fu il famoso fiorentino Animuccia, a cui successero il Palestrina, il Nanini, e il Marenzio.

(1) Giovanni Pierluigi, detto Palestrina dalla sua patria, (l'antica *Praeneste*), nacque nel 1514 e morì a Roma il 2 febbraio 1594, assistito da S. Filippo Neri. Il sommo maestro della scuola romana, il più gran musico della cattolicità cristiana, fu fra i maestri di cappella del Vaticano, poi di S. Giovanni in Laterano, di Santa Maria Maggiore, e, alla morte dell' Animuccia, maestro di cappella di S. Pietro.

Compose moltissimi capolavori, ma qui basti che si noti la celeberrima messa di *Papa Marcello* e l'altra *Assumpta est Maria in coelum*, il famoso *Stabat*, gli *Improperi* ecc. coi quali egli mostrò di avere inalzato alle massima perfezione lo stile ecclesiastico musicale da cappella, detto poi alla Palestrina.

talia, dove rimase composizione privilegiata
raro ingegno.

È logico, e la più pratica esperienz
che ogni genere letterario non nasce imm
esplica perfetto da principio, perchè ogni p
mento avviene per gradi, e la gradazione q
possa succedere sollecita e chiara pure nell
gine spesso è lontana ed oscura. Non so,
parere avventurata, o per lo meno troppo
mia affermazione, ma io dico che il dram
cale si ebbe nel seicento, perchè nel secolo
si ebbero e il *madrigale*, applicato come *in*
e l'*oratorio*, che sono i due elementi che
scono il dramma lirico moderno.

E se un po' di curiosità e anzi d'inter
gesse ognuno che si compiace del nostr
musicale, a rintracciare le multiple e diffic
le quali l'arte ha dovuto passare per giung
primato, s'accorgerebbe bene che lento e c
non rapido e saltuario è stato il progresso
stra musica profana o da teatro.

Tracce di musica applicata agl' *inte*
azione mista di canto e di musica ne troviam
anteriori, fin da quando nel 1475 nella ci
renze fu rappresentato l'*Orfeo* del Poliziano
alla corte di Ferrara la *Favola di Cefalo*;
uno spettacolo scenico in Tortona per le
Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Arago
da quando nel 1492 a Napoli nelle sale
Capuano, d'innanzi ad Alfonso Duca di C
rappresentò un lavoro del Sannazzaro, per
questi lavori non fu estranea la musica.

Circa la metà del secolo XVI si hanno frequenti tentativi per musicare drammi profani, e s' incomincia coll' innestarvi dei madrigali, dei cori cantati tra l' una e l' altra scena, oltre gl' intermezzi tra atto ed atto; ed è appunto in questi intermezzi delle commedie del cinquecento, che, secondo me, si scorge il germe del melodramma.

La produzione di tali intermezzi, di tali madrigali, diventava sempre più copiosa quanto più si andava riformando la tecnica musicale, i cui progressi dipendevano anche dai progressi della poesia, perchè l' uno e l' altro elemento artistico tendeva ad una fusione, facilitata dal compiersi dell' accompagnamento degl' istrumenti che ai semplici effetti materiali veniva sostituendo a poco a poco effetti di espressione.

Strabocchevole poi addirittura è questo genere di produzione musicale per tutta la seconda metà del secolo XVI, e non se ne perderà la specie neanche nel secolo futuro, nel quale, accanto al fiorire del melodramma, noi vedremo uno sterminato numero di musici rivestire di note la poesia, loro fornita dai canzonieri del Tansillo, del Tasso, del Guarini, del Chiabrera, del Marini ecc.

Ripeto che tal genere di componimenti era copiosissimo, ma mi affretto ad aggiungere che era molto meschino, senza scopo artistico, poichè mancava ancora l' espressione efficace dei sentimenti. I musici di quel tempo, ignorando la monodia ed armonia strumentale, ricorrevano spesso, quasi, dice un intenditore d' arte, « ad un'algebra musicale », priva di vita e senza spirito, e nella trattazione di un soggetto profano, ricorrevano all' imitazione e alla colleganza d' intonazioni volgari. La musica era un pretesto

col quale si cercava di rendere più grand spettacoli, che con sforzo grandissimo si da nelle corti o nelle case private per festeggia avvenimenti.

Mancando a questo genere di musica un lievito che gli desse vita, è naturale che pre vesse cedere innanzi all'imponenza di un ge cui l'arte musicale venisse ad essere collega mamente colla poesia, poichè mentre la nota cale esprime un affetto vago ed interminato, la esprime la forza e l'intensità di quell'affetto; la destinazione a cui doveva mirare il nuovo era la fusione della musica con la parola, e sione costituì il melodramma. In che consista lodramma lo accenneremo tra breve, ma int ponga mente che vi occorsero molti e mol perchè il melodramma potesse giungere alla s fezione.

Firenze, che, dalle sue origini in poi, fu maestra di ogni più bella e gentile creazi genio italiano; Firenze, a cui fu serbato la essere stata la culla bene auspicata della vera Firenze, a cui fortuna fu in ogni tempo la spensiera di virtù; Firenze ha anche il v aver dato vita al melodramma, e storicame si deve disconoscere che la musica moderna origine in Firenze fra il 1580 e il 1590, cioè il Caccini (1) fece sentire i primi saggi

(1) Giulio Caccini, detto Giulio Romano, nacque a Roma morì a Firenze verso il 1620. Fu l'iniziatore, il padre del mo o stile recitativo. I suoi lavori principali, condotti secondo la niera musicale, sono: *Il combattimento di Apollo col Serpente*

monodico nella *Camerata* dei Bardi; quando cioè i *Canti Carnascialeschi* di Lorenzo il Magnifico vengono rivestiti di musica, e in casa degli stessi Bardi Conti di Vernio, si danno le prime rappresentazioni sceniche, quali *Il Satiro,* e *La Disperazione di Fileno* di Emilio del Cavaliere, su parole di Laura Guidicioni da Lucca (1590) (1).

Giovanni Bardi Conte di Vernio era non solo un mecenate, che amava offrire protezione ed ospitalità nel suo palazzo di Firenze a quanti allora si contassero cultori della musica, ma egli stesso vi si dedicava con amore, siccome musico e poeta, ed era tanta la competenza in lui per tutto ciò che potesse interessare il teatro, chè a lui era affidato il buon andamento delle grandiose solennità che in varie ricorrenze si celebravano alla corte toscana. Tra i musici che solevano convenire in casa del Conte di Vernio v' era il Caccini, il del Cavaliere, il Galilei, il Peri, il Rinuccini, il Corsi, il Mei, lo Strozzi, i primi che videro la necessità di una riforma musicale (2).

Dafne, in collaborazione col Peri (1594); *Il rapimento di Cefalo* 1597; le *Nuove Musiche,* raccolta graziosa di madrigali ad una voce: l'*Euridice* (1600).

(1) Emilio del Cavaliere nacque a Roma circa il 1550 e morì nel 1602. Visse alla corte de' Medici a Firenze, fu dei più volenterosi cooperatori della riforma musicale. Compose la *Grande Commedia* (1588); *Il Satiro*: *La disperazione di Fileno* (1590); il *Giuoco della Cieca* (1595). Il suo lavoro più considerevole è l'oratorio: *La rappresentazione di anima e corpo* (1600).

Il Cavaliere fu il primo che vestì di note musicali un'intera azione drammatica.

(2) Vincenzo Galilei, nato a Firenze circa il 1533 e ivi morto intorno al 1600, fu il padre del sommo Galileo Galilei. Autore di musica adattata a frammenti di poesia classica antica e moderna, compose anche le *La-*

La riforma doveva consistere nel sup
abusi, introdotti dalla musica moderna,
della vera musica antica, togliendola dall
nelle quali era stata ridotta dal tempo; nel se
e nel dare una certa espressione alla frase
allontanandola così dalle ripetizioni, dal
dalla monotonia irrigidita della musica ma
e della polifonia vocale, e dandole per fo
lo stile rappresentativo, lo stile monodico.

---

mentazioni di Geremia. Pubblicò vari discorsi e dissertaz
per la storia della musica.

— P. Iacopo Peri, fiori anch'egli nella seconda metà
alla corte de' Medici a Firenze e degli Estensi a Ferrara. Au
borazione del Caccini della *Dafne* (1594), e dell'*Euridice* (
vero dramma per musica. I primi esecutori furono il Peri (*O
(*Arcetro*), Bassi (*Aminta*), Giusti (*Dafne*), Palantrotti (*Plu
chestra, siccome s'apprende dalla prefazione fatta poi dal
dice, era composta di un gravicembalo, di un chitarrone, di u
e di un liuto grosso. — Le prime edizioni del lavoro sono q
rescotti, Firenze 1601; del Roveri, Venezia, 1608.

— Ottavio Rinuccini, famoso poeta drammatico fiore
tempi (1550-1621), scrisse intermezzi, madrigali, la *Dafne*
l'*Arianna*. Fu caro anch'egli ai De Medici e alla corte di

— Iacopo Corsi, nobile fiorentino nella cui casa s'acc
tisti della riforma contemporaneamente e dopo finite le riu
Bardi. In sua casa fu rappresentata per la prima volta la
— Fu musico e poeta.

— Girolamo Mei, uomo di profonda e vasta coltura
nelle lettere e nelle arti. Autore di discorsi sulla musica,
de Musica, del *Consonantium genera*, pubblicato a Venez
Discorso sopra la musica antica e moderna (1602). Il
nella Vaticana.

— Pietro Strozzi, valente musicista anch'egli, scrisse
zione di altri artisti del tempo musica d'occasione più che

Ad effettuare l'idea della riforma vi si applicarono validamente, quali più, quali meno, tutti coloro che, come abbiam detto, convenivano in casa del Conte di Vernio, il quale animava e sollecitava ad una conclusione efficace ed utile.

Emilio del Cavaliere fa un primo tentativo per riuscire ad adattare la musica al linguaggio musicale, cioè al recitativo, rappresentando nel 1590, le due menzionate pastorali il *Satiro* e *La disperazione di Fileno*: Vincenzo Galilei dà nuove ed insperate forme allo stile monodico, musicando il *Conte Ugolino di Dante*, e pubblicando frammenti d'inni greci: Giulio Caccini riesce a felici concezioni armoniche alle quali concorda la voce del cuore, gli affetti ed i sentimenti.

Come finora il centro della società artistica di Firenze è stata la casa del Conte di Vernio, colla partenza di questi per Roma lo divenne la casa di Iacopo Corsi, il quale, esperto com'era dell'arte, prese a presiedere il cenacolo degli artisti, e in casa sua fu che nel 1594 si rappresentò la *Dafne*, musica del Caccini e del Peri e poesia di Ottavio Rinuccini.

Il dramma semplice, ma non nuovo, più che per intrinseci pregi, dovè piacere per la grandiosità dell'apparato scenico, giacchè, come ho giá accennato, pregio maggiore allora era raggiungere l'effetto. Ma, se la parte riserbata al poeta non fu gran cosa, come grande non fu quella del musico, certo è, che la *Dafne* costituisce il primo esempio di recitativo del teatro lirico italiano, e il primo di un completo componimento poetico melodrammatico.

Non è compito del momento, nè opportuno il luogo, che io riepiloghi quanto distesamente è stato

scritto intorno ai pregi e ai difetti della *D*
questioni sostenute per stabilire con certez
della sua prima rappresentazione, e le ricer
son man mano fatte per constatare, se l'op
cale della *Dafne* aspetti a Iacopo Peri s
Giulio Caccini soltanto, o a tutti e due
A me basta affermare che, se non la *Daf*
mente la idea di un primo modello di me
è dovuto alla colloborazione di tutti coloro
venivano in casa Corsi, perchè ciascuno v
suo contributo.

Inaugurato così il nuovo genere di poe
cale e di spettacolo teatrale, assistiamo s
del secolo ad una febbrile attività per crea
melodrammi sul modello del Rinuccini. E co
musici fiorentini e romani si adoperano p
pire e comporre nuovi lavori, altri, che n
il genio per poterli seguire nel raggiunto p
mento, seguono l'antico indirizzo polifon
vendo madrigali e intermezzi come per il
così noi vediamo Emilio del Cavaliere, i
Cardinale di Montalto e all'Arciduca Fe
darne un esempio, rappresentando nel 1595
della Cieca, e il modenese Orazio Vecchi (1
sentando l'*Anfiparnaso*, vantandosi di essere

---

(1) Il Vecchi (1550-1605) fu dei più distinti musici del
Bizzarro, gioviale, trasfondeva molta parte del suo umore
musicale dei suoi lavori. Egli scrisse molto e con successo.
pricci, madrigali, mottetti, conosciuti in raccolte dal titolo:
sicale, Veglie di Siena, Selva di varie ricreazioni ecc.
che lo mandò alla posterità onorato di studio e discussioni è
armonica « L'*Anfiparnaso* », rappresentato nel 1594 alla Co

ventore « dell' accoppiamento di commedia e di musica », ma mostrando in pari tempo d' ignorare che altri prima di lui l'aveva tentato, e precisamente il Viola (1) che nel 1555 musicava il *Sacrifizio* del Beccari; al Vecchi invece aspetta il merito di avere saputo applicare il genere madrigalesco all' azione comica, riuscendo all' opera buffa.

Se agli ultimi anni del cinquecento rimonta l' origine del melodramma, s' appartiene al seicento il suo sviluppo, come al settecento la sua maggiore perfezione. Il melodramma « è forse il solo avvenimento letterario in Italia, che possa ridondare in gloria del secolo XVII » afferma Sismondo de Sismondi.

Il secolo si apre con un anno famoso nella storia musicale, poichè è nel 1600, 6 ottobre, che nel palazzo Pitti, celebrandosi grandiose feste per le nozze di Maria De Medici con Enrico IV, si rappresenta l' *Euridice* di Ottavio Rinuccini, musicata dagli stessi Peri e Caccini e messa in iscena dal Corsi. Quantunque il merito del Rinuccini consista tutto nell' aver saputo, togliendo il soggetto dall' *Orfeo* del Poliziano, dare fine lieto al componimento, pure è tanto il favore con che è accolto, chè subito dopo, 9 ottobre, si rappresenta il *Ratto di Cefalo*, azione pastorale, musicata dal Caccini, e, in Santa Maria in Valicella, *La rappresentazione di Anima e di Corpo*, grandioso mistero di Laura Guidicioni, musicato da Emilio del Cavaliere. Tanto della partitura di questo

(1) Alfonso della Viola da Ferrara (1508-1570) fu musico presso la corte Estense, autore lodato di madrigali, di mottetti, dell' *Orbecche*, dell' *Aretusa*, e del *Sacrificio pastorale*, in forma di madrigale, rappresentato nel 1554 alla corte Estense e poi in Francia presso Enrico II.

oratorio, quanto dei versi, ne è gelosamente conservata nella biblioteca di S. Cecilia di Roma una preziosa edizione, pubblicata da Alessandro Guidotti, che fu intimo del Cavaliere. Nello stesso anno nasceva il Cavalli, colui che, avvalendosi della scuola del Monteverdi, doveva poi dare « forma più precisa e più eloquente all'aria e al recitativo », colui che doveva essere ritenuto il fondatore dell'opera veneziana (1).

Vennero tanto in voga quelle rappresentazioni, piacque tanto alla società del tempo l'innovazione portata dalla Camerata dei Bardi, che non vi fu poi occasione dove mancasse qualche rappresentazione musicale; e siccome vi concorrevano congiunte le arti sorelle della musica, come la pittura, la scultura e l'architettura, così tale genere di spettacoli divenne quasi un bisogno, come in altre epoche erano stati un bisogno delle popolazioni le gare delle arene, le sfide nei circhi, i tornei, i giudizi di Dio ecc.

Ottavio Rinuccini, di vivido ingegno, e la cui dote migliore di buon poeta consisteva nel saper scegliere della lingua quelle parti che meglio si potevano adattare all'armonia dei suoni, tacque alcuni anni, perchè al pari di tanti altri artisti ebbe le sue avventure amorose, le quali lo distrassero, senza

---

(1) Pier Francesco Caletti Bruni, cremasco (1600-1676), è noto più per Francesco Cavalli veneziano. A lui spetta in gran parte il merito d'aver trasformata la melopea drammatica nel recitativo e nell'aria. Fu scolaro del celebre Monteverdi, e maestro della cappella di S. Marco a Venezia — Suo primo lavoro sono le *Nozze di Teti e Peleo* (1639). Al teatro s. Cassiano di Venezia nel 1649 si rappresentò il *Giasone*, scritto su parole del Cicognini. Fu a Parigi dove mise in scena il *Serse* e l'*Ercole Amante* nel (1660). Scrisse un'infinità di altre opere e di lavori per chiesa.

dubbio, dall'agone nel quale era sceso pieno di volontà. Ebbe egli l'animo infiammato da forte e irresistibile passione per Maria de Medici, che seguì in Francia per alcun tempo. Sedata nell'animo suo quella passione, Rinuccini tornò in Italia, e fosse maturità maggiore d'ingegno, o ispirazione più felice, suggestionata da lieti ricordi d'amore, certo è che nel 1608 egli empì del suo nome l'Italia con un altro melodramma, l'*Arianna*, nella quale egli riuscì a raggiungere maggiore grado di perfezione, con pagine semplici, sentite, prive cioè di quel convenzionalismo e quell'artifizio che sovrabbondarono nelle sue poetiche produzioni e in quelle degli altri.

L'*Arianna* segnò un passo innanzi abbastanza sicuro, anche perchè Claudio Monteverdi (1) che la rivestì di note, era musico più perfetto di quello che non lo fossero il Caccini, il Peri, il Corsi ecc. La rappresentazione dell'*Arianna*, con meravigliosi apparecchi scenici, ebbe luogo il 28 Maggio 1608 alla Corte di Mantova, e la parte della protagonista fu

---

(1) Claudio Monteverdi, inventore della tonalità moderna, che rese popolare l'arte nuova musicale, nacque in Cremona nel 1568 e morì a Venezia nel 1643. Fu maestro di cappella nella basilica di S. Marco. Compose l'*Orfeo*, rappresentato alla corte dei Gonzaga di Mantova nel 1607, su poesia di Alessandro Striggio, l'*Arianna*, musica sacra, madrigali, intermezzi, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624); *Proserpina rapita* (1630); *Adone* (1639); *Le nozze di Enea e Lavinia; il Ritorno di Ulisse in patria* (1641); *L'incoronazione di Poppea* (1642) che si ritiene il primo esempio di melodramma storico, e tante e tante altre opere ancora.

Genio anche inventivo il Monteverdi portò nell'arte delle novità, come, fra le altre molte, il pizzicato e il tremulo degli istrumenti ad arco.

sostenuta da Virginia Ramponi, moglie de Giambattista Andreini (1).

Nello stesso tempo con l'*Orfeo* di Marc gliano (2), rappresentato a Mantova (1608 altri lavori; l'estetica musicale melodica s'a gia; con Paolo Quagliati (3) dà buone prc stile recitativo da teatro; le forme monodicl mono maggiore sviluppo, e mentre a poco affoga il madrigale, senza però che se ne p tutto la specie, viene in onore la *cantata*, cl mano va assumendo la forma narrativa, di recitativo e nell'aria; e quell'*oratorio*, di cui tore Filippo Neri, progredisce e ad Emilio

---

(1) G. B. Andreini, nacque in Firenze nel 1578, da Francesco celebre comico. Il figlio non fu degenere e divenne una delle p figure del teatro nel 600. Fu attore e poeta e scrisse con indole profana, sacre rappresentazioni, commedie, poemi, liriche ecc. F ponimenti teatrali è notissimo l'*Adamo*, perchè si ritiene che ne traesse ispirazioni per il suo *Paradiso Perduto*. Virginia Ram moglie, fu valentissima cantante e attrice di gran fama col nome *rinda*, forse perchè i suoi trionfi incominciarono con la rappresent una tragedia del marito dal titolo *Florinda*. — L'Andreini mori

(2) Marco da Gagliano, nato a Firenze circa il 1576 e morto appartenne alla Camerata de' Bardi, pubblicò musica a più voci, sacra e drammi, come la *Dafne* (1607), per lui riveduta e modif suo autore, il Rinuccini; *La Regina sant' Orsola*, su libretto di Salvadori, fu rappresentata nel palazzo Pitti nel 1624, e si ritiene il lavoro migliore del Gagliano. Nel 1628, su parole dello stesso Sa scrisse la *Flora*.

(3) Paolo Quagliati, romano, fiorì nella prima metà del 600, au *mottetti*, di *canzoni*, di *dialoghi*, di *drammi*, notevole, fra gli a *Carro di fedeltà d' amore* (1611).

valiere tocca l'onore di averlo perfezionato, unendovi l'elemento profano, cioè la musica recitativa.

L'accordo che lodevolmente Ottavio Rinuccini e i suoi compagni si erano prefissi, cioè l'accordo tra la musica e la poesia, non avvenne in breve volger di tempo, ma occorre l'opera di quasi un secolo per ottenere un risultato sodisfacente e perfetto, dobbiamo cioè aspettare che nasca al mondo Pietro Metastasio, perchè compisca ed effettui la riforma iniziata da Apostolo Zeno.

Ma che ne fu del melodramma, considerato letterariamente, dal Rinuccini allo Zeno? Visse di una vita stentata, rachitica, anemica, o se piace, visse la vita di un tisico in cui si alternano e si avvicendano periodi simulati di buona salute, e periodi di crisi compassionevole. Il poverino si resse in piedi solo perchè si adattava al gusto del tempo, ma non trovò chi avesse però il vivo interesse d'imprimervi il suggello di una considerevole originalità, si trascinò, figurando imbellettato, cincischiato, camuffato dal lenocinio del concorso di quasi tutte le arti belle, perchè l'occhio prima che il cuore doveva avere il suo appagamento; era la vista che doveva godere della civetteria e della grandiosità delle decorazioni e degli ornamenti, dello sfarzo e dello sfoggio delle vesti e degli scenari.

Questa ricerca eccessiva dell'effetto non deve stupire, se si pensa che siamo in quel famoso seicento, in cui per l'effetto si sacrificava tutto, incuranti perfino di cadere nella inverosimiglianza, nella esagerazione ridicola e nelle banalità più marchiane.

Si pensi che siamo in quell'età, in cui gli esempi di secentismo si prendono con le molle a migliaia;

in cui un prelato poteva dal pulpito pr
mirato: *Or mentre la mia voce ad imit*
Beatissima Vergine partorirà il verbo
divina, voi frattanto provvedetegli la c
lenzio ed apprestategli le fascie dell'
in cui un poeta epico poteva gloriarsi di
musa:

> Pare che il cielo ondeggi e il mare avvam
> Scorron l'onde pel ciel, pel mare i lampi

In cui le lucciole erano *incarnate*
mare in burrasca *un ventre gonfiato d'o*
pisia; in cui uno scrittore poteva senz
mettersi d'intitolare un'opera storica, in q
ed umoristica maniera; *Cannocchiale sto*
guardare dall'anno 1568 fino al pr
mondo, e tira appresso le cose più me
nora succedute.

Siamo nel seicento in cui la pittura,
e l'architettura si permettono arditezze
false e barocche.

La Spagna, spadroneggiando per
parte d'Italia, vi aveva imposto pertutto,
delitti, disse una volta Enrico Nencioni, le
i suoi costumi e il suo cerimoniale, carat
eccentriche, rumoreggianti e peregrine nov
finito col pervertire il gusto degl'italiani,
stessi non inclini alla vuota, fredda e pu
delle iperboliche gonfiezze e delle immagin
ticate e ricercate. E se il mal seme veni
cando con fertilità dannosa, vuoi nella vit
che nella privata, vuoi nell'arte che nelle l

ritenersi che anche il teatro si assoggettasse alle nuove tendenze del gusto.

Vi è un' altra ragione che giustifica, e rivela quasi assoluta la necessità della ricerca nella magnificenza meravigliosa degli spettacoli, durante il secolo XVII, in cui il melodramma attraversa un periodo di laboriosa gestazione. Questa seconda ragione risiede nella distanza che vi è tra la parola ordinaria e la poesia, e tra la poesia comune e la musica, per la quale doveva essere di grande difficoltà la fusione dei due elementi, tanto che, per la capacità insufficiente di riuscirvi dei compositori, si cercava di trarre utile partito per uno spettacolo, dalla grandiosità dell'apparato rappresentativo.

E poi un' altra ragione che, secondo me, ha un certo valore, si è che questi spettacoli, prima che potessero essere rappresentati in teatro pel pubblico, venivano composti e rappresentati nelle Corti d'Italia, fra le quali doveva esservi una ben viva e gelosa gara di emularsi e di superarsi nel lusso dell' allestimento degli spettacoli stessi. E non mi pare neppure fuori proposito aggiungere che in tutti gli spettacoli teatrali di quei tempi, come già presso i Greci e i Latini, l'azione non s'immaginava quasi mai svolgersi tra le pareti domestiche, ma all'aperto, vale a dire o in una piazza, o in una campagna o per una via, cosicchè dovendosi imitare, o l'edilizia ornamentale dei fabbricati, o la vita delle strade, o la natura lussureggiante dei campi, si escogitavano tutti i mezzi per avvicinarsi all' illusione della realtà.

Ed ecco che non si deve esser sorpresi da maraviglia, che, festeggiandosi il 18 Febbraio 1628 il natalizio della Principessa Cristina di Savoia a To-

rino, si preparasse uno spettacolo in suo onor
ideato che dopo la comparsa di una *lucid*
gloria, dei quattro elementi, di un vulcano e
sala si riempì di acqua e quasi fosse un lago
solcato da una nave, la quale, a tempo e duo
trasformò in una gran tavola, intorno alla qu
sedettero a sontuoso banchetto i Reali e gl' in
Su di uno scoglio ingegnosamente costruito ne
era stato eretto un teatro, nel quale fu poi ra
sentato *L' Arione*, favola boschereccia del Bi
con intermezzi di cori, di quadriglie, di lott
sirene, pigmei e silvani..... Insomma qualcheco
non potersi immaginare, e tanto meno descr
qualche cosa che oggi, forse, sarebbe addirittur
possibile e che allora costituiva, come abbiam
una naturalissima necessità.

Informa il Bartoli, scrivendo degli *Apparat*
nici, che circa il primo quarto del secolo X
Rimini fu rappresentata un' opera, di cui si a
la scena colla vista dei Campi Elisi; ovunque p
sione di fiori e di acque spruzzanti; fiumi in l
nanza; le statue dei più grandi poeti, i quali suon
e cantavano, Apollo che gittava fiori ecc. Com
zione di un carro trionfale, tirato da cavalli bi
sul quale era assisa Pallade, ottorniata da altra
emersione dalle acque di Tritoni e di Dee ma
poi rovine di archi e di palazzi; elefanti che tir
il carro della Fama; il panorama di Rimini; A
tra le fiamme, e Giove che compariva dal cielo.
l' opera il ballo, la *Deificazione di Enea*, un
che rinunzio a descrivere, ma tale, che in suo
fronto i balli del nostro Manzotti sono inferior

escogitazione di novità e per meraviglia di concezione coreografica.

Chi poi vuol farsi un'idea di quale e quanta stranezza si usasse nell'apparecchio scenico del seicento e del settecento, scorra le pagine del Quadrio, del Bettinelli e di Benedetto Marcello (1), che, vissuti in quelle età, ne danno curiose memorie nelle loro opere. E oltre il lavoro speciale citato del Bartoli sui scenari, consulti il *Teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala, le raccolte di scenari di Basilio Locatelli nella Casanatense, l'altra del Museo Correr di Venezia e quella, la più completa, della Biblioteca Nazionale di Napoli, e con buon profitto potrà ancora ricorrere alle opere di coloro che si occuparono di cronistoria teatrale, fra le quali posto considerevole hanno; *I teatri di Napoli* dell'amico egregio e caro Benedetto Croce; *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII* di Corrado Ricci ecc.

Era tanta la difficoltà che presentava la complicazione di una *misse en scéne*, che da molti era ritenuta come cosa degna di serio studio. Immaginarsi che v'erano libri in proposito, fra i quali ricordo quello di un certo Sabbatini dal titolo: *Pratica di fabbricare scene e macchine nei teatri*, nel quale ognuno che ne avesse interesse poteva trovare norme e consigli.

---

(1) Il patrizio veneziano Benedetto Marcello nacque nel 1686, morì nel 1739. Oltre ad essere uomo di grande pratica ed autorità come politico, egli fu anche buon poeta ed eccellente compositore di messe, di madrigali, di oratori. L'opera che lo tramandò ai posteri come musico insigne è: *L'Estro poetico-armonico, parafrasi sopra i primi 50 salmi di Davide*, e come letterato distinto, la famosa satira: *Il Teatro alla Moda*.

E a proposito di pubblicazioni *ad hoc*, mi preme notare che nella R. Biblioteca Estense di Modena, fra la preziosa raccolta di manoscritti, già posseduta dal chiarissimo letterato e scrittore Giuseppe Campori, patrizio modenese, vi ha un cod. cart. in 8° di carte 134 del secolo XVII, dal titolo: *Il Chorago.* È appunto un trattato, diviso in 23 capitoli, sulla *misse en scéne* delle composizioni drammatiche.

Con molta curiosità e con molto interesse ho scorso qua e là quelle pagine.

Intorno alle macchine il codice dice: « ..... le macchine rapischino gli animi delli aspettatori, poichè il vedere cose, che quasi sono soprannaturali come d'uno dalla terra salire al cielo, l'apparire una nugola in mezzo la scena, ripiena di suoni e di canti, il vedere dal mezzo della terra surgere un tempio, il mutarsi in un tratto tutta la scena in iscogli e selve, il vedere subito comparire il mare ed in quello Tritoni, Deità, navi et simili altre cose, dove l'occhio rimane ingannato, reca infinito diletto, come chiaramente si conosce dalla curiosità, che hanno gli uomini di vederle, che viene cagionata e da diletto e dalla curiosità di sapere il modo, col quale sono fatte, di che chiara testimonianza ci fanno gli giuocatori di mano, che il popolo con tanta curiosità si ferma a vedere ».

Poi l'autore aggiunge: « l'argomento *bisogna* che ricerchi o ammetta qualche macchina di quando in quando, se non sempre, almeno qualche apparenza di spelonche, giardini o altre varietà, come di cori, balli, moresche, abbattimenti e simili tresche ecc. ». In seguito dà norme e consigli come eseguire e montare macchine per rappresentare il mare con vascelli, l'ap-

parizione di deitá in mezzo al cielo, il paradiso, nuvole, cavalieri armati e in giostra, il volar di un' aquila o di altro mostro, che, movendo l'ale, coll'ugne rapisca un fanciullo: per raffigurare un *precipizio* dal cielo, come la caduta di Lucifero, la trasformazione di mostri e ninfe in uomini e donne e viceversa, il sorgere dalla terra, come per incanto, di un monte, di un tempio e poi il far che quello sparisca e questo sia da Giove fulminato e via via ».

Intorno poi ai personaggi, nota che per le azioni profane « sembrano molto a proposito le deità antiche, come Apollo, Theti, Nettuno, ed altri stimati numi, come anche i medesimi Dei esterni vetusti, massime tra i quali si possono annoverare i fiumi, i laghi, massime i più celebri appresso le Muse, come Peneo, Debro, Nasimeno, con sopra tutti quei personaggi, che stimiamo essere stati perfetti musici come Orfeo, Anfione et simili ». Poi soggiunge che in questo genere di composizione si conviene anche la personificazione di attributi ideali, come virtù, vizi ecc.

Per le azioni sacre, i personaggi più a proposito « pare che siano quelli che per antichità di tipo et diversità di costumi sono più lontani dalle cose presenti, quali sono i Patriarchi antichi, massimamente quelli che hanno concetto d' essere stati musici come Davide.... gli attributi divini, come la sapienza e l'amor divino, e tutte le virtù et anche le persone, che noi stimiamo essere in Paradiso.... li Angeli... i pianeti e li altri corpi inanimati, ma pochi in forma et vestito ideale ».

La Camerata dei Bardi, era riuscita dunque a dare vita al recitativo, togliendo così ogni parte par-

lata nella rappresentazione scenica, perchè, giov
d'una più compita cognizione letteraria del
greco, si era persuasa che ufficio vero della
non era quello di affogare e di accoppare addi
il verso, ma quasi di sottolinearlo, dandogli
mento, colore ed espressione. E per mezzo di
nazione e di semplificazione dal recitativo ger
quasi spontanea la melodia; quella melodia
quale soltanto, io credo che l'arte musicale
giungere alla sua meta, cioè al commoviment
l'anima, alla elevazione dello spirito; quella
che parve avere sempre in Italia il piú esteso
propizio terreno a sorgere vaga, originale, de
e che anche oggi, salda nei fasti del passato,
alle aride evoluzioni dell'arte musicale, e non
ad essere demolita dai sostenitori della cos
musica dell'avvenire.

La melodia riuscì dunque a distruggere la
esagerata della musica, per l'innanzi prevalen
restava però sempre la maggiore difficoltà,
cioè di riuscire a combinare la musica colla
in modo che una non fosse sopraffatta dall'al
di pari passo spiegassero la loro influenza p
giungere lo scopo comune. Ma invece « i p
« della musica vennero ad incontrarsi colla de
« della poesia, così la prima si fè schiava la s
« e ne usò come quasi di una semplice decor
« essa la dominò, la sottomise alle sue conv
« fece dei passi proporzionati alla premine
« aveva acquistata ed all'aiuto che richiede
« altre arti ».

Non furono coronati presto da buon
tutti gli sforzi tentati ed adoperati dal Rinu

dai compagni suoi, per disciplinare l'una all'altra le due arti, dimostrando come fosse necessario scegliere di tutto il linguaggio poetico solo quella parte più consentanea e verosimile all'espressione del parlare semplice; come fosse conveniente preferire l'uso di un metro più breve che non fosse l'esametro antico, reso, in certa maniera, dall'endecasillabo italiano, e come fosse anzi di grande vantaggio all'orecchio e alla composizione l'alternare l'endecasillabo coll'ottonario e col settenario.

I precetti erano ragionevoli e ragionati, ma a tutti non parve facile l'adottarli, e così troviamo, svolgendo le belle pagine della storia dell'arte, che i primi melodrammi abbondano di recitativo, con frequenza di cori e d'intermezzi, ma con scarsezza di arie di duetti e di pezzi concertati; vediamo esempi ancora di grotteschi adattamenti di certa poesia a certa musica, fatti in tutto altro modo che in quello che potessero completarsi e chiarirsi a vicenda; e c'imbattiamo in musici che, come nel secolo precedente, si affannano ad imbastire alle loro composizioni squarci della lirica magnifica del cinquecento e dei secoli precedenti. E così si addolciscono di note Petrarca, Ariosto, Sannazzaro, Tasso, Guarini, Marini, Tansillo e via via; ed ecco venire in luce le *Lagrime di Erminia* del Rovetta, *Erminia sul Giordano* di Michelangelo Rossi, *Olindo e Sofronia* del Mazzocchi, il *Pastor fido* di Filippo de Monte, la *Catena d'Adone* dello stesso Mazzocchi, le *Lagrime di S. Pietro* del celebre Orlando di Lasso ecc. (1).

(1) Giovanni Rovetta fu scolaro del Monteverdi e maestro di cappella per lunghi anni a Venezia. Compose molto con onore. Sono suoi l'*Er-*

La musica, trovate nuove seduzioni di forma, e messasi sulla buona via, tirava diritto pel fatto suo, proponendosi un progresso che in breve raggiunse, e nelle canzoni e nelle arie ad una voce del secolo XVII abbiamo pagine (1) di tale efficacia melodica, che oggi potrebbero far stupire gli intenditori d'arte, e fare arrossire tutti coloro che, per inqualificabile amore di distruggere tutto ciò che è gloriosa produzione indigena, corrono dietro a non durevoli insegnamenti esotici. Anche la poesia incomincia a progredire, perchè i poeti pare abbiano finalmente capito ciò che occorre pel dramma musicale, e i musici dal canto

---

cole in Lidia, Argiope ed altri lavori. — Michelangelo Rossi fu famoso violinista, tanto da essere detto il *Michelangelo del violino*. Di sue composizioni in partitura, credo che sopravviva appunto soltanto l'*Erminia sul Giordano* (1608). Lasciò anche opere teoriche.

Domenico Mazzocchi, o Marzocchi secondo molti, della scuola romana, vissuto fra il 1590 e il 1657 ha il merito di avere egli inventato i segni convenzionali delle gradazioni tonali e di avere avvantaggiato il contrappunto.

Scrisse molti madrigali, oratori e l'opera drammatica sopra ricordata.

Filippo De Monte, dalla sua patria, (Mons nel Belgio), fu maestro di corte e maestro di cappella; è stimato come uno dei più grandi musici del Belgio. Compose moltissimi volumi di canzoni, madrigali e parecchie messe.

Grande musico nato parimenti a Mons, fu Orlando Lasso, Roland de Lattre (1520-1594), in Italia egli fu maestro di cappella in S. Giovanni Laterano a Roma. Fu in Austria, in Francia, in Baviera, acquistando sempre fama singolare. Lasciò un numero strabocchevole di composizioni. A lui si deve l'avere perfezionata l'arte del contrappunto, e l'avere condotta la musica sacra a maggiore altezza.

(1) Si veda l'esempio nella splendida raccolta di monumenti dell'*Arte Musicale* fatta dal prof. Torchi, editore il Ricordi.

loro, sacrificando un poco della solita indipendenza, avranno più cura che il senso della parola abbia più stretto legame col significato dei suoni.

Giunto a questo punto, lascierò di parlare della parte riserbata al musico, e seguirò solo il còmpito del poeta melodrammatico.

Scrivere quello che noi chiamiamo orrendamente un *libretto* per opera, si ritiene che sia cosa facile, ma non così può giudicare chiunque abbia una certa esperienza della cosa; per mia parte non mi perito di sostenere che non vi è fattura di componimento poetico nella quale sia più inceppata la volontà del poeta.

Il libretto di un'opera, non è un libro da leggersi fuori della rappresentazione, perchè esso non è che una parte dello spettacolo. « È il primo abbozzo di un quadro, vi mancano i colori, che vi sono aggiunti poi dalla musica, vi mancano le mezze tinte che sono date dalla scena muta ».

Bonaventura Zumbini ha scritto, che « vi sono materie che hanno da natura qualche cosa di quella forma onde vanno pienamente improntate per divenire opera d'arte ».

Il dramma per musica certamente non è di quelle, perchè del tutto senz'anima e senza colore, non potendo il poeta liberamente portarvi il contributo largo indipendente, illimitato del genio e dell'estro, sottoposti ad un'infinità di contorcimenti, di restrinzioni e di sacrifizi.

Il melodramma come opera d'arte è un assurdo, perchè il fondamento del dramma per musica è sempre il convenzionalismo. E in verità, non è convenzionale che i personaggi tutti, senza distinzione di età, di condizione sociale, debbano cantare anche se non ne

hanno voglia? Che quando nessuno li desidererebbe abbiano luogo i cori, solo perchè vi debbano essere? Che una scena che sarebbe bella se fosse breve, debba esser prolungata a danno di un' altra, che richiedente un maggiore svolgimento dev' essere invece strozzata? Tutto convenzionalismo, e alla logica e all' estetica e al buon senso ostracismo e sfratto.

A questo proposito mi vengono in mente certe parole, scritte dall' egregio collega Eugenio Checchi, il valoroso *Tom* del nostro giornalismo, in una delle sue ben pensate ed ultime cronache musicali; eccole integralmente: « Per me dico la verità, non comprendo come si possa ancora andare in teatro a vedere un dramma musicale in azione. Vorrei si abolissero le opere, perchè la musica non ha bisogno delle parole. L' arte dev' essere impersonale, appunto perchè è indeterminata. E non c' è nulla di più grottesco del vedere una prima donna e un tenore in maglia e con stivaloni che vengono a raccontare le loro faccende in musica ».

Il melodramma non visse come componimento veramente letterario che col Metastasio, perchè, secondo me, avendo egli avuto il merito grandissimo di trascurare le pastoie nelle quali si sarebbe potuto impigliare, riuscì a dare un soffio di vita alle sue composizioni, sicchè prima di essere musicate erano già musica. Durante il secolo XVII il melodramma invece non poteva considerarsi ancora genere letterario, e se allora come tale « non era ancor nato, oggi come tale è già spento, oggi al melodramma è sottentrato il *libretto*, che non è più poesia, ma una specie di canovaccio a servizio della musica; oggi regna e spadroneggia l' ugola ».

Se questo giudizio, lasciato da un letterato, che avrebbe meritata miglior fortuna, il Tallarigo, oggi potrà sembrare esagerato a chi ha fresca memoria dei libretti scritti da Arrigo Boito, da Giuseppe Giacosa, da Luigi Illica, da Arturo Colautti, certamente ha gran base di vero, e la prolifica produzione librettistica, molto lagrimevole, informi.

E se il dramma per musica è considerato presentemente come canovaccio, nel secolo XVII non gli era serbata miglior sorte, perchè, lo abbiam già detto con altre parole, era invece un insieme di scene scucite fra loro e adattate per forza alle note, sicchè da una parte seguiva la servilità dei poeti e dall'altra la dominazione indipendente dei musici. Ed a proposito della servilità dei poeti, ricordo che il Martelli, scrivendo di certe prevenzioni che necessariamente doveva avere il poeta nel secolo XVII, argutamente osservava, fra l'altro, che oltre i sacrifizi che scrivendo doveva tener presenti, per poter andar d'accordo colla musica, doveva assoggettarsi alle intenzioni dell'impresario sul numero e sulla qualità dello scenario, sulla maggiore o minore coppia di vestiario, sulla necessità o meno di qualche balletto ecc. E non era tutto, perchè il povero poeta, dovendosi adattare ai tempi, era obbligato alla scelta di un fatto nel quale non dovevano essere estranei numi e uomini, eroi e timidi, virtuose e bagasce, guerrieri e contadini, badando di porre in iscena personaggi tali e tanti, quanti corrispondessero alle voci create dal musico. E così il povero poeta doveva sottostare all'approvazione o al veto e del musico e dell'impresario, prima di potere compire un dramma.

Il *Chorago*, il manoscritto da me innanzi citato, intorno all'opera poetica conchiude: « Da tutte queste cose principalmente si raccoglie consistere la maggior perfezione del poeta in ritrovare, disporre et esprimere avvenimenti, affetti, figure, metri tali, che diano frequente occasione al compositore musico di variare modulazioni, armonie, grazie, sicchè vi possa mettere ora stil puro recitativo, ora ariette di armonia grave, festosa, dolce, bizzarra, ora anche vi possa trametterе fughe ad andamenti di madrigale, ed ogni altra bellezza e grazia musicale ».

E veniva la volta anche che poeta e musico dovevano perdere del tutto la pazienza, perchè *gli* attori *(virtuosi)* spesso avvanzavano le loro pretese, per le quali avveniva che composto e pronto un melodramma, gli attori trovassero, « che come azione non era del loro genere, e che come canto non istava nei loro mezzi ».

E così pubblico, impresario, musico, e attore erano lì sempre preparati a congiurare contro il poeta e l'opera sua.

E si consideri a qual segno il poeta doveva esser stanco e umiliato della sua difficile e schiava condizione, che il Muratori, nella sua *Perfetta Poesia*, cita una lettera a lui diretta dallo Zeno, scritta quando già si era nel settecento, vale a dire in un periodo favorevole pel melodramma, in cui dice: « Circa i « drammi, per dir sinceramente il mio sentimento « tuttochè ne abbia molti composti, sono il primo a « darne il voto della condanna. Il lungo esercizio mi « ha fatto conoscere che dove non si dà in molti « abusi, perdesi il primo fine di tali componimenti, « che è il diletto. Più si vuol stare sulle regole più si

« dispiace, e se il libretto ha qualche lodatore la « scena ha poco concorso ». E il Maffei diceva ancor più, affermando che: « i drammi per musica altro non « sono che un' arte storpiata in grazia di un' altra, e « dove il superiore serve all' inferiore, e dove il poeta « pare tenga quel luogo, che tiene il violinista, ove « suoni per ballo ».

Contro le incongruenze melodrammatiche del seicento e del settecento, nel 1786 alla Villa Imperiale di Schönbrunn fu rappresentato nel carnevale un melodramma di G. B. Casti. Il melodramma, condotto con chiara ironia, aveva per titolo: *Prima la musica e poi le parole*. Il nodo dell' azione sta in ciò, che un maestro pretende che il poeta gli metta insieme un libretto per musica che ha già servito ad altro melodramma.

Maestro. — . . . . . Circa la musica
Non ve ne date pena; ella è già pronta
E voi sol vi dovete
Le parole adattare
Poeta. — . . . . . Questo è l' istesso,
Che far l' abito, e poi
Far l' uomo a cui s' adatti.
Maestro. — Voi, signori poeti, siete matti.
Amico persuadetevi; chi mai
Credete che dar voglia attenzione
Alle vostre parole?
Musica in oggi, musica ci vuole.

La satira del Casti coglieva nel segno, e faceva il paio con l' altra del celebre Benedetto Marcello, quando, molto tempo prima del Casti, scriveva iro-

nicamente nel *Teatro alla moda*: « Il poeta com-
« porrà tutto il suo dramma senza farsi un' idea del
« soggetto, nè dell' azione, nè dell' insieme, ma in-
« vece scriverà verso per verso, acciocchè il nodo e
« l'intreccio riesca un mistero per tutti, e la curio-
« sità del pubblico sia tenuta desta fino al calare del
« sipario; avrà cura di far venire in scena i suoi
« personaggi senza motivo alcuno e di non farli
« andar via senza che ciascuno abbia cantato il suo
« pezzo. Egli non si piglierà nessun pensiero del
« talento degli attori, ma esigerà formalmente che il
« direttore degli spettacoli possa mettere a sua di-
« sposizione un orso ben addomesticato, un leone,
« un rosignolo, ed oltre a ciò fulmini, lampi, terre-
« moti. Con tali ammenicoli egli potrà ottenere dei
« magnifici effetti, e le bellezze più notevoli dell' o-
« pera consisteranno nel far passare continuamente
« innanzi agli occhi prigioni, pugnali, tossici, sup-
« plizi, salti mortali, eccessi di pazzia ».

Da ciò, è stato sempre così, si vede che il pubblico dei teatri s' interessava della pagina musicale e l' applaudiva, mentre indifferente della poesia, mostrava di non accorgersene. E tutto questo per quella tale necessità di cose per cui abbiamo constatato la servilità dell' opera poetica, dimostrando come il poeta sia stato sempre tenuto ad aggiustare e a conformare la sua composizione alla esigenze della tecnica, dello slancio, del colore e delle attrattive della musica. In tempi più vicini a noi cambiarono le cose in gran parte, ma invariabilmente ed indipendentemente da ogni assoggettamento, furono stabiliti pel melodramma certi principi di arte ai quali il poeta non deve in nessun caso derogare, senza che contravvenendovi

non gli aspetti giustamente la taccia, non onorevole, d'imperito e di corruttore della vera natura del melodramma.

E così non parlerò io di certi elementari precetti rettorici rigorosi, per cui il poeta, scrivendo un dramma per musica, deve badare di non aggiungere soverchiamente parole a parole a danno dell'azione, che dev' essere sviluppata senza languidezze e ritardi, e sceneggiata opportunamente, senza discostarsi troppo dalle famose tre unità, delle quali, se può accordarsi una certa libertà nel conservare o meno quella di tempo e quella di luogo, non può assolutamente trascurarsi quella di azione, affinchè non si abbia a perdere quell'effetto che da una concentrazione solo può aversi.

Per ciò che riguarda i caratteri si noti, che occorre attenersi ad una lodevole temperanza, per non esagerare nel ritrarli o troppo svenevoli e sdolcinati, o troppo fieri e rigidi; gli uni potrebbero precipitare nella volgarità e gli altri non concorrerebbero alla facile emozione dei delicati sentimenti che debbono essere risvegliati da un lavoro melodrammatico. I personaggi principali non siano nè troppo scarsi, nè abbondanti per numero, nè inverosimili nelle loro situazioni, ed abbiano negli atti e nelle parole decoro e convenienza. Scelga, e ciò preme gran fatto, scelga il poeta un soggetto confacente al fine per cui un'opera d'arte musicale vien fatta, cioè al commovimento e alla coscienza degli affetti; sia perciò un soggetto che abbia in sè qualche cosa di quegli affetti; affetti appunto che l'arte del musico dovrà maggiormente avvivare di movimento, di agitazione e di efficacia passionale.

E il soggetto prescelto rivesta di lirica vera, sentita, umana, capace dunque da per sè stessa di creare qualche cosa, indipendente dall'opera del musico, del quale dovrà solo preoccuparsi per frenarsi in certe proporzioni, in certi limiti per un maggiore o minore svolgimento, ma non per un maggiore o minore sentire poetico, perchè, se mi fosse concesso di parlare di quantità e qualità, vorrei dire che il poeta potrà contenersi rispetto alla quantità della sua poesia, ma non in fatto di qualità alla quale non debbono, nè possono essere imposti legami e limitazioni. Però non s'intenda con ciò, che il poeta, nel fare un libretto per opera, debba strettamente tenersi alle regole d'arte letteraria, perchè è erronea addirittura la pretesa di coloro che vogliono vedere nel libretto un capolavoro letterario, anzi quanto più si avvicina ad esserlo tanto più è imperfetto per poter essere musicato. Il segreto di una buona composizione melodrammatica sta nel fine della stessa, che è quello già più innanzi notato, di concorrere poeta e musico ad un'emozione completa ed unica; posto mente a questo fine l'opera dei due artisti deve fondersi senza che l'uno soverchi l'altro e viceversa. Il poeta non deve sbizzarirsi in concezioni strane, confuse, troppo involute, elevate, e, pensando che il suo lavoro dovrà essere commentato, diciam così, dalla musica, eviti di usare quei metri, quelle strofe, quelle rime che costituiranno per il musico serie difficoltà, o che l'obbligheranno di sacrificare, tagliare, modificare l'opera poetica che resterà così disgustosamente mutilata, scempia, difettosa. Il musico da sua parte nel soccorrere la parola del suo aiuto, laddove da sola è inefficace e insufficiente, deve entrare intimamente nello

spirito del libretto, perchè solo così potrà associarvi il colorito musicale nella quantità e nella maniera più conveniente, per riuscire ad impressionare il cuore, e a tradurre e ad illustrare la rappresentazione fatta prima alla mente dalla espressione verbale del linguaggio poetico.

Queste leggi fondamentali di ogni melodramma erano ignote del tutto ai poeti melodrammatici del seicento, e se qualcuno più esperto e più pratico fosse riuscito a prevederle col buon senso, non avrebbe potuto sottoporvisi per ragioni di ambiente.

Non ostante i difetti che ognuno oggi può rilevare diffusi nell'opera melodrammatica del seicento, il genere, in quell'epoca strana e caratteristica, fu coltivato estesamente, e mentre tutti volevano melodrammi, tutti i poeti vi facevano le loro prove e, s'intende bene, a danno degli altri generi d'arte drammatica, spacialmente della tragedia, che dopo i mediocri risultati dati precedentemente fu soffocata. Abituato alle bizzarre stravaganze del melodramma il pubblico non volle più saperne, nè di tragedia, nè di commedia, e si compiacque del nuovo componimento e di certi grotteschi miscugli di tragico e di comico, di vero e di favoloso da cui l'arte era totalmente proscritta. Alla sola commedia d'arte, siccome formata spesso di banali grossolanità, di inverosimili scempiaggini, non fu dato il bando e fu ancora desiderata e trattata, può immaginarsi con quanto compiacimento di coloro, che ad una rappresentazione assistevano col divisato proponimento di ridere, di appagare i sensi e di sodisfare il gusto corrotto, non curanti che l'arte fosse o no offesa e bi-

strattata, e dimentichi di un passato artistico, degno di essere gelosamente conservato e migliorato.

Premesso tutto ciò sull' origine del melodramma possiamo conchiudere col Tommasini che esso fu « prole inattesa, delicata, infermiccia, pretensiosa di tarde nozze fra l'archeologia e la mollezza, cui poteva venir rimedio da forte e buona educazione, ma ebbe invece anche questa a mancarle, anzi tutte le smorfie della corruttela s'aggiunsero a renderla fiacca e vogliolosa ».

Cap. III.

G. Rospigliosi — Notizie biografiche.

Dopo il Rinuccini moltissimi sono i poeti melodrammatici e fra di essi Giulio Rospigliosi, la cui opera estesa e meritevole non è nominata dai nostri autori di storia letteraria, forse, perchè, essendo quella rimasta sempre inedita, questi non ebbero opportunità di consultarla ed apprezzarla convenientemente. Però nei tempi andati, non neglessero di giudicarla, sebbene di scappata, il Crescimbeni, il Quadrio, l' Hoffmann, il Fabroni, il Moroni, e ai giorni nostri l' Ademollo e il Sanesi. Il De Gubernatis, nella *Storia del teatro drammatico*, nomina, parlando dei cultori del dramma musicale, il Rospigliosi subito dopo, il Chiabrera e il Testi. Meglio e con sobria misura ha rivendicato alla fama Giulio Rospigliosi, da poco un valoroso insegnante, un letterato avveduto, sagace, paziente Antonio Belloni nella sua opera geniale: *Il Seicento*, edito dal Vallardi. Il Belloni consacra nel

suo bel volume poche pagine al Rospigliosi, ma vi figura degnamente. Nessuno però, si occupò di proposito dell'eminentissimo poeta, come letterato, il solo Ademollo lo considerò sotto tale aspetto in alcune pagine dei suoi *Teatri di Roma nel secolo XVII*, ma l'opera gradevolissima dell'Ademollo ha solo interesse come curiosità storica, e non come esame critico letterario.

Ma viceversa, se sono limitate le notizie che si riferiscono a Giulio Rospigliosi letterato, sono abbondanti quelle che lo considerano cardinale e papa, e il più recente che di lui abbia scritto in questo senso è il Beani, un dotto ecclesiastico che sulla guida di ciò che era stato scritto in precedenza e di preziosi documenti inediti, pubblicò pochi anni sono un volume, contributo utile alla conoscenza più perfetta dell'illustre porporato ed emminentissimo pontefice, uno dei migliori, scrive il Botta, che sian saliti sulla cattedra di Pietro.

Nella patria di Cino Sinibuldi, che in rime dolcissime cantò gli amori per la sua bella Selvaggia; nella patria di Antonio Cammelli, stimato fra i più ragguardevoli precursori del Berni; nella patria di Francesco Bracciolini, che lasciò modelli imperituri di poesia eroicomica; nella patria di Niccolò Fortiguerri, il caricaturista più originale e arguto dell'epopea romanzesca, come insuperato lo era già stato il Cervantes in Ispagna; nella patria di Jacopo da Pistoia, di Leonardo Grazia, del Sozomene (1), di Ales-

(1) Jacopo da Pistoia, (1294-1311), scultore distinto, spirito faceto, di cui fa cenno anche il Sacchetti. — Leonardo Grazia, detto anche il *Pistoia*, il *Guelfo*, ecc. dipinse insieme al Sanzio, poichè fu « eccellente pit-

sandro Marchetti, di Bartolomeo Sestini, di Giuseppe Tigri, di Atto Vanucci, di Pietro Fanfani e di tanti altri illustri uomini che la onorarono sempre sino ad oggi, in cui ancora fra molti si distinguono Alessandro Chiappelli, chiarissimo filosofo e letterato, e un egregio lessicografo, il Petrocchi; in Pistoia dico, nacque nel 1600, da principesca famiglia, Giulio Rospigliosi. Nacque dunque egli in quell'anno che, di sfuggita di già lo rilevai, costituisce una data di grande importanza per il melodramma, nacque in un luogo dove dal sullodato Cammelli, autore di pregiate tragedie, in poi, sempre si segnalarono cultori della musica e dell'arte drammatica.

Antica, poichè pare che il capostipite ne fosse un Rodolfo Rospigliosi, che viveva nel 1295, potente, nobilissima per sangue e per eccellenti virtù, la famiglia Rospigliosi aveva già noverati uomini insigni nel maneggio delle armi, nello studio delle lettere e delle scienze, quando era riserbato al Nostro di assicurare lustro maggiore al glorioso casato, che ancora presentemente conservasi degno del passato, perpetuandosi gelosamente il buon nome dai discendenti.

Dotato di forte ingegno, di tenace volontà, seguendo i reputatissimi insegnamenti dello Strada, del Castelli e del Pagnini, che allora a Roma e a Pisa tenevano cattedra di scienze filosofiche e di lettere, compì i suoi studi in filosofia, teologia e giurisprudenza, ed essendo ancor giovanissimo, « *celeberrima Pisarum academia triplicis doctoralis corona in*

---

tore, ornato e bello ». — Il Sozomene fu cronista di buon nome vissuto tra il 1387-1458. Scrisse una *Cronaca generale dal principio del mondo sino al* 1445.

omen futurae Thyarae eius caput redimivit », secondo che nella Fabroniana conservasi scritto dal Roberti. A soli ventitrè anni insegnava filosofia nell' Università di Pisa. Passato a Roma, in cerca di più largo sapere, vi strinse vantaggiosa relazione con uomini illustri del tempo e divenne caro ad Urbano VIII, protettore appassionato degli studi e degli studiosi, ed egli stesso cultore delle lettere. Preferito dal papa fra tutti gli altri per compiti di grande importanza ecclesiastica, egli vi adempì con onore, e si ebbe perciò distinzioni ed alti uffici. Creato arcivescovo di Tarso, gli fu commessa una legazione in Ispagna presso Filippo IV, e quantunque la Spagna versasse in difficili e pericolose condizioni, tuttavia il Rospigliosi, forte di giustizia e di mitezza, seppe riuscire a conclusioni avvedute e concrete pel meglio della Chiesa e della religione.

I Giansenisti, ovvero i seguaci dell' erroneo sistema contenuto nell' opera *Augustinus* dell' Abate olandese Giansenio, o Iansen Cornelio, avevano sottoposto i loro principî all' esame di Urbano VIII, che li condannò colla sua costituzione *In eminenti* del 1642; ciò non ostante i Giansenisti seguitarono a propagare le loro sbagliate dottrine, e con opposizioni e proteste e al papa e a quanti condannavano le loro credenze. Il Rospigliosi, vincendo enormi contrarietà, riuscì, col suo autorevole intervento nella quistione, a fare pubblicare, rispettare e sottoscrivere la costituzione di Urbano, e a pacificare alquanto i Giansenisti, e ciò senza eccessi e senza violenze.

Era tanta la bontà di animo del Rospigliosi, e così provata la sua abilità, che Filippo lo amava e lo circondava di attestazioni sincere di devozione

e di affetto, e volle che consacrasse le sue nozze con Maria Anna d'Austria, figlia dell'Imperatore Ferdinando II, e che battezzasse la sua prima figlia Margherita Maria. Perduto un nipote, che aveva seco condotto in Ispagna, ritornò in Italia, e fu festeggiato ovunque egli passò e in patria, e a Firenze, e a Roma dove amò poi vivere ritirato e tutto raccolto nei suoi studi prediletti. Successo ad Urbano, Innocenzo X, e morto questi dopo breve pontificato, fu nominato papa Alessandro VII, il quale, essendo coscienzioso estimatore del Rospigliosi lo volle suo segretario, e poco appresso lo nominava cardinale con quanta sodisfazione di tutti, lo dice la storia. Egli non si mostrò orgoglioso della nuova dignità ricevuta, ma se ne servì per potere più largamente operare, secondo il suo motto, che era anche la sua guida, *aliis non sibi Clemens*. Tanta era la popolarità che il buon cardinale andava acquistando, che alla morte di Alessandro VII fu eletto papa col nome di Clemente IX, sventando intrighi e maneggi, concepiti da alcuni porporati, che avrebbero voluto vedere sulla cattedra di Pietro altra creatura a loro prediletta. L'avvenimento fu festeggiato solennemente, ma, per la brevità che mi son prefissa, sono costretto a tacerne le numerose notizie, raccolte dai *Memoriali* che si trovano negli archivi del Comune di Pistoia e della casa Rospigliosi.

Il prof. Zaccagnini nel *Bullettino storico pistoiese* (1) recentemente ha creduto di provare con alcune lettere del papa Rospigliosi, dirette alla Regina Cristina di Svezia, che all'esaltazione al pontificato

(1) Anno I, fasc. IV.

influissero i maneggi di Cristina. Uno dei più sinceri biografi di Giulio Rospigliosi, il Beani, sullo stesso *Bullettino* (1), ha dimostrato con solidità di argomenti, come il prof. Zaccagnini sia caduto in errore, indottovi forse da certe espressioni le quali nello scrivere erano d'uso comune al Rospigliosi. La ragione sta, secondo me, per il Beani, perchè nel consultare parecchie lettere del Rospigliosi, che sono nell'*Archivio di Stato* di Modena, mi ha recato non poca sorpresa l'uso accennato.

Lo Zaccagnini è stato forse un po' frettoloso, ma nobile però la sua fretta, perchè, credendo d'informare che Cristina s'adoperò per l'esaltazione di Giulio Rospigliosi, non ha inteso fare malignazioni, ma convincere maggiormente che tale esaltazione era la sola che fosse da tutti desiderata.

Documento molto più d'ogni altro significativo, per convenire che il Rospigliosi fosse il solo, degno di salire al pontificato, lo dà lo stesso prof. Zaccagnini col riprodurre la seguente ottava del Pasquino, il satirico mordace, implacabile, sistematico:

Sol Rospigliosi Febo erge all'impero
E volge in lui dal ciel raggi benigni.
È in lui pietà, clemenza e valor vero:
È un porto di virtù, stella de' Cigni,
Mente ha retta, alma pura e cor sincero
Et ad amarlo trahe sino i macigni.
Havrà il Mondo di pace ancor tesoro,
Godrà il Popol di Christo un secol d'oro.

(1) Anno II, fasc. I.

Il nuovo papa, « che, secondo dice il Ranke, nella *Histoire de la Papauté pendant les seizième et dixseptième siècles*, possedeva in alto grado le più belle virtù e specialmente la purezza dei costumi, la modestia, la moderazione », umilmente incominciò ad esercitare il suo apostolato di clemenza, di pace e di amore.

Diminuì alcune gabelle che gravavano insopportabili e non eque pel popolo sulle sostanze alimentari di quotidiana necessità, propugnò la libertà di commercio, come fonte precipua della floridezza di uno stato, fece elargizioni ai bisognosi, non protesse il nepotismo, piaga aperta e incancrenita da non pochi suoi predecessori: affezionato alla sua patria, concesse ad essa favori e privilegi, ma senza esorbitarne. Nulla trascurò che potesse tornare a vantaggio dei miseri; mentre da una parte beneficava ricoveri ed ospedali, dall'altra provvedeva di lavoro coloro che non ne avevano, e mentre liberava le vicinanze di Roma dal brigantaggio dal quale erano infestate, riduceva la guardia svizzera, dicendo, mi servo delle parole del Beani, *essere cattivo custode il timore, e i Principi dover cercare la propria sicurezza nell'affetto dei popoli, anzichè nella forza delle armi.*

Al suo occhio sagace non sfuggiva nulla, tanto, che, avendo constatata la mancanza di persone che avessero illustrato i monumenti di Roma a chi li visitasse, venne nella determinazione di creare le guide, generalmente conosciute col nome di *ciceroni*. E per le piccole non trascurava certo le cose più gravi della cristianità. E così non è da scordarsi che nelle lotte di Spagna, Francia, Belgio e di altri Stati, egli si adoperò per la pacificazione degli animi dei capi delle

varie nazioni. E quantunque io per logica di fatti mi ritenga, che non esclusivamente pei buoni uffici del papa, Luigi XIV, che era il più ostinato, si lasciasse indurre alla pace, è però certo che ai preliminari di pace discussi a S. Germano il 15 Aprile *1667* e alla conclusione di essa, avvenuta il 2 Maggio *1668*, dovette molto l'influenza di Clemente IX, siccome appare da una lettera preziosa di Luigi stesso al papa, e riportata come documento dal Beani. Nella lettera fra l'altro è detto:

« Mais nous ne nous repentirons jamais d'avoir perdu de si grands advantages, quand nous ferons reflexion que nostre moderation aura procuré à son Pontificat l'eclatante gloire, qui le doit rendre si recommandable au dessus de tous les precedens, en ce que l'autorité de V. S. par le respect filial, que nous avons porté à sa seule Personne, aura mis la paix entre le potentats et Princes Chrestiens ».

Ma chi poteva leggere nell'animo del *grande* Luigi XIV? Chi può assicurare come sincere le parole del re francese astuto, furbo e intrigante qual'era?!...

Pietro Giannone, che non può essere sospetto di tenerezza verso il papato, ritiene essere state le provincie unite dell'Olanda che « tanto operarono con « gli uffici, e molto più mostrando di voler muovere « l'armi, che persuasero, o piuttosto sforzarono il re « di Francia ad assentire alla pace » il quale (re).... « concepì poi fierissimo sdegno contro gli olandesi; « ma simulandolo per allora, mostrò che in onore e « gratificazione del pontefice deponeva le armi ». In ogni modo non vi è chi non vegga la singolare efficacia del pontefice, la quale è più volte riconosciuta

dallo stesso Giannone quando accenna alla parte avuta da Clemente IX nella questione d' Oriente.

Clemente IX, assiduo sempre, vide la necessità d' interporsi anche nelle quistioni fra Portogallo e Spagna, e pare riuscisse a sedarle vantaggiosamente, dico pare, perchè fra le ragioni di coloro che sostengono che il papa in quest' affare si regolasse bene, e quelli che tentano di provare il contrario, esiste tale una confusione che non è facile far perfetta luce, e non si potrebbe venire ad una personale ed indipendente opinione, senza minute ricerche, e una discussione di ragioni e contro ragioni molto estese e serie.

Ho già accennato al Giansenismo e alle condanne di Urbano VIII, lanciate al falsato sistema; ebbene a quelle prime condanne erano seguite quelle di Innocenzo X e di Alessandro VII. Ma tutto era stato inutile, perchè i Giansenisti avevano proseguito a combattere per le loro dottrine. Con la elezione di Giulio Rospigliosi al pontificato si sperò in un accordo definitivo.

Clemente IX in fatti mise in opera ogni mezzo per giungere ad evitare ulteriori questioni religiose, e vi riuscì, e la pace conchiusa nel 1668 va sotto il nome di *Pace di Clemente IX;* se egli vi riuscisse senza dar segno di debolezza, questa a me non pare, resta però sempre un' altra prova del suo buon animo. Desideroso di estirpare l' eresia ovunque allignasse egli a tutto uomo si adoperò allo scopo, e in Germania e in Polonia fece del suo meglio con felici risultati. Dopo avere appianate altre controversie in Ispagna, in Francia e altrove, Clemente volle mettere il dito su di un' altra piaga, sui cattivi costumi del clero, trovando modi opportuni per correggerli; e

con veti, interdetti e soppressioni non tardò a constatarne il miglioramento. Mentre si studiava con animo pietoso a soccorrere, ovunque di soccorso fosse d'uopo, giungevano più gravi le notizie intorno alla questione d'Oriente e al tremendo assedio di Candia, e lo animavano a provvedere energicamente, e in fatti risoluto si rivolse a tutti i principi cristiani per aiuto in favore dei Veneziani, ai quali era riserbata la difesa di Candia. Molto potè l'opera del papa il quale dette egli pure molto per la causa santa. Ma fosse inferiorità di mezzi, fosse ritardo nello spedire le forze ausiliarie, fosse stanchezza di un assedio durissimo, lungamente sopportato, fosse vigliaccheria di una certa parte di coloro che erano stati mandati in soccorso, fatto è che i Veneziani furono costretti di cedere Candia a patti, dopo ventiquattro anni di guerra e ventotto mesi e ventisette giorni di ostinatissimo assedio.

Clemente IX era per natura di complessione gracile, siccome lo prova anche il ritratto riuscitissimo del Maratta, detto il Carlo delle Madonne, esistente nel palazzo Rospigliosi a Pistoia, e come storia conferma. Cagionevole di salute, logoro dalle fatiche, sorpreso e scosso continuamente dai torbidi degli stati, che egli avrebbe voluto vedere sempre in pace, non resse all'annunzio funesto della caduta miseranda di Candia, e dopo tre giorni il dolore di tanta sventura ne affrettò la morte, secondo è opinione di tutti gli storici. E così finiva la sua vita dopo soli due anni e mezzo di pontificato colui che indubbiamente fu, faccio mio il giudizio di Alambert: « Pontife « liberal, magnifique, ami des lettres et des hommes « assez eclairé pour vouloir rendre la Religion re-

« spectable en terminant toutes les disputes, et dont « l'esprit pacifique auroit du avoir plus d'imitateurs ».

Per dare maggiore compitezza al mio lavoro, dal quale mi sforzo che apparisca intera e chiara la simpatica figura di Giulio Rospigliosi, ho creduto necessario qualche cenno biografico, d'altronde molto fugace, per mostrare qual parte abbia avuto storicamente l'illustre uomo. E così esaminato mi si lasci ora considerare la parte avuta da lui quale letterato. Non si riterrà perciò superfluo, se io vengo analizzando, secondo opportunità, il clima, direbbero certi nuovi critici, intellettuale, sotto il quale si manifestò l'attività letteraria del poeta e dello scrittore. È canone, ormai autorevolmente provato dalla critica seria, che chiunque si accinge a tratteggiare, sia pur modestamente, la vita di qualcuno, debba anzitutto abbozzare in poche linee l'ambiente e il tempo in cui quella vita si svolse, imperocchè l'ambiente e il tempo possono servire a spiegare meglio la vita stessa.

Cap. IV.

Primi lavori.

Giulio Rospigliosi, giovinetto ancora, mentre nel seminario di Roma attendeva agli studi di filosofia, dette prova della sua buona predisposizione a poetare, e nei saggi che di mano in mano veniva componendo, mostrava evidentemente esservi chiamato da naturale inclinazione.

Raccoglieva intanto ammirazione tra i coetanei e i compagni, e incoraggiamento dai superiori, quando,

siccome privilegiato per doti intellettuali, compose i *Chori Militares* dedicati al Cardinale Alessandro Orsini. Sono cinque cori o inni in vario metro nei quali celebra alcuni personaggi illustri della famiglia Orsini, e si conservano nella Fabroniana, in un'edizione di dodici carte, con bel frontespizio in rame, dove figurano 12 piccoli ritratti degli Orsini celebrati. Agli stessi anni il Beani ritiene si debbano riferire altri scritti del Rospigliosi, citati dall' Allacci nella sua opera *Apes urbanae sive de viris illustribus*, così un *Discorso accademico*, *Orazioni latine*, *Discorsi accademici*, e un *Parallelo tra la politica e la medicina*.

Ad eccezione del *Discorso accademico* sullo *Scorruccio*, che trovasi tra le *Prose volgari* di Agostino Mascardi, gli altri possiamo ritenere che non siano stati pubblicati mai, perchè in fatti, si noti, che l' Allacci distingue le opere del Rospigliosi con le parole *edit* ed *editurus est*, fra quelle che, secondo l' Allacci il Rospigliosi, al quale era unito da amicizia, doveva ancora pubblicare cita i *Drammi musicali*, che in realtà non videro mai la luce stampati.

Nel 1625, quando, lasciato l' insegnamento dell' Ateneo Pisano, si restituì a Roma, pubblicò alcuni sonetti ed epigrammi che vanno uniti alla raccolta di *Poesie di eccellentissimi autori in lode della famosissima Cappella del signor Giulio Nolfi eretta nel duomo di Fano*.

Fra i diversi poemi del Bracciolini ve ne ha uno dal titolo: *L' elezione di Urbano VIII*, che certo non è uno dei migliori dell' autore dello *Scherno degli Dei*, perchè compilato per ossequio più cortigiano che sincero, e perchè il poeta volle sfoggiare di stra-

nezza e di capriccio nel concepirlo. Infine all' e
romana del 1628 di tale poema è un discorso d
Rospigliosi, preceduto dalla seguente semplice
zione: *Discorso del Signor Giulio Rospiglios*
L' elezione di Urbano VIII, poema del Sig
cesco Bracciolini dell' Api. In esso è lodevol
mirazione che il Nostro ha per l'arte sana.
un esame di critica è un incoraggiamento all
poesia, fatto con sincerità e con calore, talor
esagerato. È bene che si ponga mente alla s
degnissima opinione, espressa dallo scrittore
delle sue pagine, sull'opera del poeta: « Il po
« a studio e per malvagità voler corrompere i
« della gioventù, col veleno della sensualità
« caso, benchè egli fosse ottimo maestro di
« scellerato ed empio nemico del genere u
« come tale non pur da esser sbandito, ma
« da tutti. Se egli poi non per nuocere,
« lusingare e per piacere condisce i suoi v
« le dolcezze di Pindo, può egli farlo o con
« chi legge o senza utile, o con danno. Se
« danno, senza dubbio egli si dee discacciare
« che nuoce non si riceve; se lo fa con uti
« riceversi, che ciò che giova s' ammette; se
« poi riesce senza alcun frutto o molto po
« allora come ozioso rifiutarsi, perchè nea
« gradirsi come uomo ».

Dopo altre assennate considerazioni sul
parla del poema del Bracciolini di cui reca
tenuto, esprimendosi così: « Il poeta nostro
« che l'umana vita in terra non è altro,
« guerra continua della ragione, e del sen

« son da quella prodotte le virtù, i vizi da questo: e « degli uni e dell'altre fabbricando egli e componendo « due contrarii eserciti, accende tra loro una guerra; « combattono, e si rinfuocano le virtù, i vizi perdono, « e dalla perdita loro succede l'elezione del sommo « pontefice promossa dalle virtù e contesa indarno « dai vizi. E questo è il soggetto del suo poema, il « quale non può essere che non sia utile, se mostra « come si superi il vizio col mezzo della virtù; e « non può non esser compreso, se i personaggi, che « egli introduce e che egli rappresenta, sono le mede- « sime virtù, che s'hanno da seguitare, e i medesimi « vizi, che s'hanno da fuggire. Bello, nuovo, e am- « mirabil pensiero, e veramente maggiore d'ogni altro « intelletto, e d'ogni altra penna, che la sua. In- « torno all'eccellenze di questo poema, che sono infi- « nite, io non farò lungo discorso, che per loro me- « desime a bastanza si manifestano; ma ne toccherò « brevemente tre sole, e saran queste la difficoltà, la « novità, e la felicità, la prima superata dall'arte, la « seconda prodotta dall'intelletto, e la terza com- « partita dalla natura, e dal cielo ». Seguono ancora poche pagine in cui l'autore ragiona del poeta e del suo poema.

Nel 1629 a Roma, in un'altra raccolta di *Componimenti poetici di vari autori*, per le nozze degli Eccellentissimi signori D. Taddeo Barberini e D. Anna Colonna, comparvero alcune rime, una cantata, una canzone, ed alcuni sonetti del Rospigliosi, il quale cercava così di entrare sempre più nelle grazie del cardinale Francesco Barberini, che se ne mostrò grato, volendolo seco nelle sue legazioni al re di Francia e al re di Spagna.

Una sobria e diligente pubblicazione s
nuziali di Giulio Rospigliosi fece pochi
l'egregio amico e professore Ireneo Sanesi

Del 1639 è un suo sonetto in cui lod
di un distinto pittore e poeta del tempo, F
Cornia, che aveva eseguito un buon ritr
celebre artista di canto Leonora Baroni,
immortale nelle rime che a lei dedicarono
il Salvator Rosa e il Fulvio Testi, che ten
anche un amoroso carteggio, esistente nell
di Modena. Il sonetto, che si trova in una
Applausi poetici (!) alla gloria della Sig
nora Baroni, è riprodotto dal Crescimb
l'Ademollo nei suoi *Teatri di Roma*. No
cosa, ma ci mostra nuovamente l'ammiraz
vinta del poeta per l'arte.

Di lui, come prosatore, ci restano an
lettere nelle *Lettere memorabili*, messe i
Michele Giustiniani.

Il Bracciolini scrisse molti poemi che
inediti, fra questi, quantunque credo non l
tato mai nessuno, *La Divina Provviden*
manoscritto esiste nella Biblioteca Barberin

A questo poema precede un proemio
Rospigliosi, e pur esso inedito (Cod. Cart
230 n. a. 1618).

Come poeta lirico abbiamo pure alcu
nette di carattere gnomico, contenute nel
latino 759, che conservasi nella Biblioteca
di Firenze, e pubblicate nel 1894 dal sull
fessore Sanesi, in occasione delle nozze
Guiducci.

Il Rospigliosi volle provarsi anche nella tragedia, e un tentativo, non molto felice, lo abbiamo nell'*Adrasto*, tragedia in cinque atti e un prologo.

Adrasto, figlio di Filippo, re di Cipro, medita di consegnare il padre ad Ornolfo, re di Tracia, suo acerrimo nemico. A tal delitto lo spingono una certa avidità di regno, i modi crudeli del padre, e i perfidi consigli di Demonatte, prefetto delle milizie di Cipro. Questi è animato contro Filippo da odio mortale, perchè molti anni innanzi ne aveva amata non onestamente la moglie, perciò, ricordevole dell'ingiuria, andava persuadendo Adrasto che stringesse alleanza col nemico, gli consegnasse il padre, e da lui ricevesse il regno in mercede del tradimento. Stabilite da ambo le parti le condizioni, si allestisce dai Traci una flotta, per occupare Cipro. Prima con lettera ed ambasciata se ne previene Adrasto. Frattanto questi, collocato sul trono dal padre, si pente del concepito disegno, pronto a subire la morte, anzichè consumare il delitto. Ciò mal sopportando Demonatte svela la colpa di Adrasto a Teodoro, fratello di Adrasto stesso, avidissimo di regnare a cui conduce un tale, latore di una lettera colla quale si annunzia mentitamente la morte di Adrasto. Teodoro svela al padre l'insidia del fratello e Filippo, vista la flotta Tracia avvicinarsi, ordina sia dato il veleno ad Adrasto che piange poi insieme a Teodoro l'ultimo suo figlio, morto miseramente nell'assalto della rocca, essendo di tali sue sventure l'unica causa l'odio che per lui nutriva Demonatte.

È questo l'argomento della tragedia, tradotto dalle *Vitae italorum doctrina excellentium* di Angelo Fabroni, il quale, occupandosi anche del Rospigliosi, si

limita a dare il nome delle altre opere, l'insigne prelato, spendendo invece qualch più per l'*Adrasto*, e assicurando che « *graphum tragoediae Pistorii in Fabroni theca* ». Il MS. esiste in fatti, segnato All'esame del codice il bibliofilo pistoiese sigoli ha creduto non trovarvi autenticità ma le ragioni da lui esposte non ci son sufficienti per distruggere l'asserzione del

Il fatto che al Rospigliosi venga attr una tragedia, l'*Adrasto*, è per alcuni una egli non l'abbia scritta, io credo invece ver egli, accortosi a tempo che non era affar vere tragedie, vi si rifiutasse dopo il prim

V'è una circostanza da non trascur perciò deve essere notata.

L'Allacci, delle opere che classifica che il Rospigliosi doveva ancora pubblica un volume di *drammi musicali*, il quale dant Gaspar Scoppius et Lopez de Vega volume non fu mai pubblicato, perchè concordi a sostenere che i drammi del rimasero sempre inediti, e poi perchè, si po il Lopez de Vega morì nel 1635, ora quest aver conoscenza di alcun melodramma del chè questi scrisse il primo nel 1634 e nel 1635, quando il Lopez era tormentato malattia della quale era vittima da molt quando il Rospigliosi aveva già da 4 anni Spagna.

Quali dunque i drammi che avrà loda de Vega? Molto probabilmente l'*Adrast* soltanto di quelli giunti a noi. Che l'*A*

stato composto qualche anno prima del 1634, e che anzi l'autore abbia inaugurato con esso il suo arringo drammatico, è alquanto verosimile per il fatto accennato dell'esempio isolato e imperfetto di tragedia musicale, e poi perchè difficilmente potè il Rospigliosi avere precedentemente in animo di scrivere melodrammi, vivendo gran parte del suo tempo in Ispagna, dove era ignoto ancora il genere melodrammatico, e parte a Roma, dove ancora i melodrammi si riducevano a tentativi non imitabili.

Siccome però l'informazione dell'Allacci, che cioè il poeta dovesse pubblicare un volume di drammi musicali, dev'essere ritenuta esatta, poichè egli era legato da intima amicizia col Rospigliosi, e specialmente negli anni in cui questi, giovanissimo, fu prescelto dal Barberini nella legazione di Spagna, io inclino a credere, che, durante appunto la prima legazione in Ispagna, e quindi non dopo il 1631, il Rospigliosi conoscesse il Lopez de Vega, e che questi, non ignorando in qual conto Urbano VIII tenesse il giovane Rospigliosi, e sapendosi largamente onorato dal pontefice, abbia potuto dare un favorevole giudizio, leggendo il manoscritto dell'*Adrasto*, e che a comporne altri del genere abbia consigliato il Rospigliosi, il quale, siccome il giudizio e il consiglio erano lusinghieri e incomparabilmente autorevoli, si sarà affrettato di comunicarne all'amico Allacci, preannunziandogli forse anche una pubblicazione che non fu mai fatta.

Dunque, anche la notizia dell'Allacci apre l'adito a qualche induzione, che può in certo modo essere presa in suffragio, per dimostrare che in realtà il Rospigliosi è l'autore della tragedia l'*Adrasto*.

E finalmente per coloro che mettono in
che il Rospigliosi abbia scritto l' *Adrasto,* mi
che dovrebbe essere buona prova in contrario u
testimonianza del Fabroni, che nella vita dell'aut
dice: « ad scribendam tragoediam cum se appli
« Adrasti casus satis eleganter et cum sensu tra
« Abundat concionis acutisque sententiis, et in
« maxime feliciter audet ».

Per ciò che riguarda le lodi dello Scoppius
cade tanta difficoltà, perchè, essendo il celebrat
tico, morto nel 1649, avrà potuto benissimo
l' occasione di vedere e giudicare un volume s
editurus del Rospigliosi. E giacchè ho nomina
Scoppius (Scioppio) mi si lasci osservare, che, se
mente egli ebbe a lodare l' opera del Rospiglio
lode ha molto significato, perchè è noto con
critica sanguinosa egli trovava sempre modo di
simare, con quale furore, scrive Ladvocat, egli
rava tutti i più dotti uomini del suo secolo.

In ogni modo se incertezza oggi può e
sulla autentica origine dell'*Adrasto*, la tragedia,
quale ho potuto avere in lettura la copia del
chivio di casa Rospigliosi, non ha alcun pregio
forma, nè di concezione, che dimostri nel suo a
le qualità essenziali e particolari di un autore tra
poichè vi si riscontra spesso languidezza, prol
fiacchezza, e mai un lampo di vigore e d' inte

(1) V. op. cit.

Cap. V.

Il « Sant' Alessio ».

Ma se scarsa è la fama che al Rospigliosi conviene quale poeta lirico e tragico, e quale prosatore, considerazione particolare gli aspetta come poeta melodrammatico.

Il Fabroni è dello stesso parere, e, nella sua opera citata, dice: « ab illo tempore quo Pisis Rospigliosus « commorebatur studiorum causa ingenium propen- « sionemque ad poesim drammaticam ostendit » e aggiunge: « maiori etiam successu drammaticam ad « quam praesertim naturae ipsius habitu ferebatur « excoluit »; e il Quadrio (1) dice anche lui: « fu culto e leggiadro lirico, ma il suo genio lo portava alla poesia drammatica e molte bellissime opere teatrali per musica compose », e lo Sforza Pallavicino, nel suo *Epistolario*, dedica al Rospigliosi parole di schietta ammirazione.

Agostino Favorito nella sua orazione funebre, pronunziata nella Basilica Vaticana per la morte del Rospigliosi, fra gli elogi ha ancor questo: « delectatus praesertim mira illius ad sacram poesim dexteritate.... ut in ea facultate saeculi sui facile princeps et esset et haberetur ecc. ». Tale lode, fatta da un uomo dotto, da un buon poeta latino, da un accademico, quale era il Favorito, non è senza valore.

(1) Nell' opera: *Della storia e della ragione d' ogni poesia.*

Io ritengo però che Giulio Rospigliosi f
terminato a scrivere melodrammi, avendone
la tendenza naturale, da parecchie ragioni
mi sembrano molto difficili ad essere compr

Egli dunque che sentivasi predisposto a
in versi, che sapeva di appartenere ad una
la quale aveva meritate sempre segnalate dis
che non ignorava essere il genere teatrale
altra parte d'Italia causa di onori, dovette a
di buon grado l'invito, che il cardinale F
Barberini gli aveva fatto, di scrivere il *libreti*
S. Alessio di Stefano Landi, di un maestr
tanto e tanto celebrato (1). E scritto il pr
essendogli riuscito per bene, dovette sentirsi in
scriverne altri. Il melodramma piaceva, ed e
tamente doveva godere d'incontrare il gus
società e di sodisfare e il Barberini e il pap
raccogliere applausi e congratulazioni, e dai
e dagli uomini di sapere coi quali era in re

E non gli conveniva seguire, assecondar
volare, giacchè lo poteva, le idee dei cardinal
poli, Lancellotti, che di sua mano vestiva da
artiste da teatro (!).... Noris, Corsini, in casa d
fu rappresentata l'*Aretusa* del Vitali (2), u

(1) Stefano Landi, vissuto circa il 1590 e il 1655, fu insign
tore di musica sacra. Contrappuntista di molto merito, scrisse
messe, arie, la favola pastorale: *La morte di Orfeo*, e il dr
gioso: *S. Alessio*, che per la storia della musica ha rilevante i

(2) Tra i migliori compositori di musica della prima metà
Filippo Vitali, che fu dei primi a scrivere in istile monodico,
al duetto su basso continuo. Oltre l'*Aretusa*, scrisse moltissi
sacra.

prime opere in musica date in Roma, Ghigi, Borghese, Mazzarino, Carpegna e di tanti altri, che si erano adoperati e si adoperavano per dar vita allo studio delle lettere, e al progresso del teatro? E l'arte drammatica non aveva gran numero di cultori che erano ecclesiastici? E in fatti non erano poeti drammatici, suoi contemporanei, Fra Morone da Taranto, P. Ortensio Scamacca, P. Bernardino Stefonio, il Bernino, l'Aldobrandini, il Pallavicino, il Delfino e tanti altri?

Mentre per l'Italia si spandeva la fama del Bracciolini, del Gerino, di Fra Paolino, del Vitoni, concittadini del Rospigliosi, in Pistoia incominciava a distinguersi anche un compositore melodrammatico, Jacopo Melani (1). Qual meraviglia dunque, che il Rospigliosi fosse anche invogliato a scrivere dal nobile desiderio di rendersi degno della famiglia e della patria, e colle buone opere morali, e col mostrarsi egli sempre, non solo protettore, ma cultore delle lettere e delle arti?

Che egli avesse non dubbia inclinazione al teatro, lo si può anche desumere da altre testimonianze. Così nel 1661, essendo egli allora cardinale, e anzi segretario di Alessandro VII, spese molto di sè stesso per la fondazione del teatro al Tor di Nona; e poi, nella Biblioteca Estense di Modena, fra i manoscritti Campori, ho trovato un cod. cart. del sec. XVII, in

(1) Jacopo Melani fu valente compositore, e scrisse parecchi melodrammi dei quali i migliori e i più noti sono: *Il Podestà di Colognole, Il pazzo per forza, Tacere ed amare, Il Ritorno di Ulisse, Enea in Italia, La Vedova.* Del Melani, fra gli altri, se ne è occupato il N. U. Cav. G. C. Rospigliosi in un suo buon opuscolo: *Notizie dei maestri e artisti di musica pistoiesi* (1878).

4.° di carte 57, cioè un dramma sacro, *S. Maur*
in versi latini, diviso in 5 atti, mancante del f
tespizio, sicchè ignorasi il nome dell' autore e l'a
preciso della rappresentazione: nell' ultima pa
v' è però l'elenco dei personaggi, e il nome *di co*
che l'interpretarono, e fra essi Giulio Rospig
nella parte di *Clotario*.

Il primo melodramma dunque, che scrisse il
spigliosi, fu il *S. Alessio*.

Nel carnevale del 1634 veniva a Roma il p
cipe Alessandro Carlo di Polonia, e il cardinale Fr
cesco Barberini, per festeggiare l' ospite degname
commise a Stefano Landi, musico del Vaticano,
Giulio Rospigliosi la composizione di un dram
musicale, e così fu fatto il *S. Alessio*, « dram
sacro, profano e comico non solo con arie ad am
sviluppo, ma anche con duetti e terzetti, danze, c
e sinfonie avanti a ciascuno dei tre atti in cui è
visa l' azione » (1).

La ragione perchè i critici e gli storici dell'a
drammatica italiana non parlano del lavoro del R
spigliosi, sebbene si estendano a parlare della par
tura musicale, si è, che mentre da una parte il lavo
del Landi è ritenuto il primo melodramma reg
lare che siasi eseguito in Roma, dall' altra il libre
non è stato possibile rintracciarlo, tanto, che l' Ad
mollo assicura che « non si trova nè stampato,
scritto » (2).

Che intero non esista, lo credo anch' io, perc
per quante ricerche abbia fatto non sono riuscito

(1) V. *Estetica Musicale*, pregevole lavoro di Amintore Galli, e
dai F.lli Bocca di Torino.

(2) V. op. cit.

rinvenirlo, ma nella Biblioteca Nazionale di Firenze, nel già citato codice Palatino 759, ho trovato il prologo del *S. Alessio* e varî brani staccati del dramma. Prologo e brani che evidentemente nè l'Ademollo, nè altri conobbero, e dei quali io trascriverò qualche squarcio, perchè il lettore s'avvegga che la lirica del Rospigliosi aveva qua e là dei momenti felici e sicuri.

Nel prologo che precede e che così incomincia:

Roma son io, ch'il soglio
di trionfi e di prede
ornai nel Campidoglio,
quella son'io, che già calcai col piede
dei miei famosi eroi
i campi mauritani e i lidi Eoi,

Roma, circondata da schiavi, avverte che intende rappresentare i casi di S. Alessio, figlio degnissimo di Roma, che dette già prove di grandissimo amore verso la religione; e, prima di andarsene, in segno di amore e di pace, scioglie gli schiavi dalla servitú.

Che il dramma dovesse essere al massimo commovente, lo si desume subito dagli ultimi versi dello stesso prologo in cui è detto:

Oggi su queste scene
con musici concenti
lo (1) riporta Hippocrene,
e de' congiunti suoi gl'aspri lamenti
faran con meste note,
ch'alcun bagni di lacrime le gote.

(1) Alessio.

Il non mostrar pietade
all' altrui gran dolore
sarebbe crudeltade,
dunque, se qui tra noi si trova un cu
a cui pianger non aggrada,
omai cangi pensier, e lungi vada.

Eufemiano, padre di Alessio, s' imbatt
sto, reduce dalla guerra, e a lui esacerbato
suo Alessio che lo ha da gran tempo lascia
di votarsi a Dio, e del quale non ha notiz

nè mi fu mai concesso
per volger d' anni e per girar di stelle
del mio figlio perduto udir novelle.

Poi il povero padre, pensando ad Alessio,

Se tu sentissi, Alessio, i miei tormenti,
so che pietà n' avresti,
perciò dovunque or sei,
in Ciel, fra l' onde o in terra
potrai de' dolor miei
il numero mirar ch' il cor rinserra,
chè tanti son quante tu puoi mirare
stelle in ciel, fronde in terra, arene in mare.

Adrasto lo conforta; frattanto Alessio,
miseramente, dopo aver menata nella Mesop
una vita nomade, come un misero ramingo, vi
di elemosina, ignoto ritorna, e si alloga sconos
come servo, nella casa paterna. Ivi viene spesso
di mira dallo scherno altrui, ma egli non si smar

e tutto soffre, e tutto perdona, e resiste perfino alle tentazioni del demonio che cerca sedurlo in mille modi. La madre, la sposa e una nutrice (!), disperate, per la lontananza di Alessio, pregano per lui. È una preghiera semplicissima che sono tentato di riportare:

Dovunq' ei stassi,
dolce Giesù,
d' Alessio i passi
deh! scorgi tu,
che sempre piegasi,
là dove pregasi,
tua gran virtù.
Se pellegrino
errando va,
piano il camino
tu per lui fà,
dovunque accolgasi,
dovunque volgasi
truovi pietà.
Se all' onde, audace
commette il piè,
del mar la pace
non cangi fè;
dei venti il fremito,
dell' onde il gemito
fugga ond' egli è.
Se nostre doglie
il cielo udì,
torni alle soglie
ond' ei partì,
per lui s' accendino,
per lui risplendino
sereni i dì.

Eufemiano non si dà pace, e il demonio p
nella convinzione che presto o tardi riuscirà a
cere Alessio con lusinghe.

La sposa, vestita da pellegrino, si decide di a
in traccia del *pianto marito*, però la madre di A
avvisata del divisamento dalla nutrice, vi si op
ma inutilmente, perchè la sposa si mette in cam
Alessio, che vede e sa di essere causa di torme
di dolore in famiglia, sta in fra due, se debba
svelarsi. Il demonio, sotto apparenza di eremi
consiglia di godersi i proprî giorni, ma Alessio,
un'intima voce avvisa dell'inganno, si raccomai
Dio. In quello sopravviene un angelo che lo esor
persistere nel modo di vita sacrificata che si è imp
e gli annunzia prossima la morte che lo farà d
del cielo. Sopraggiunto il demonio tenta in uno sf
supremo di dannare Alessio, ma invano, perch
trionfo spetta alla Religione che comparisce glor
incitando i mortali a seguire la virtù. Il dem
vista la sua insufficienza, sdegnato, precipita nell
ferno. Frattanto Alessio muore, dopo avere invo
così la morte:

O morte gradita,
ti bramo, t' aspetto
dal duolo al diletto
tuo calle m' invita,
o morte gradita.
O morte soave,
de' giusti conforto
tu guidi nel porto
d' ogni alma la nave,
o morte soave.

Del carcer humano
tu sola fai piano
il varco alla vita,
o morte gradita.
Il viver secondo
tu n'apri nel mondo
con gelida chiave,
o morte soave.

Tutti piangono Alessio, del quale è avvenuto il riconoscimento per mezzo di un foglio scritto, trovato nelle sue mani. Un coro d'angeli persuade gli astanti a desistere dalle lagrime, rassicurandoli del destino felice dell'anima del morto. Ultima ricomparisce tutta lieta la Religione, facendo predizioni sul culto di Sant'Alessio.

L'Ademollo scrive: « non si può negare che « dramma vi sia sebbene semplice e tenue, in questo « componimento di monsignor Rospigliosi, che fu il « primo dei non pochi melodrammi da esso composti. « Date alla lotta, in cui si dibatte Alessio circa il « farsi riconoscere ai suoi o il restare incognito, un « motivo umano, ed il dramma vi apparisce chiaro « ed evidente » (1).

Il Belloni, lette, come già fece l'Ademollo, le parole che sono fra le linee della partitura, sullo stesso proposito scrive: « È una tragedia intima, angosciosa, straziante; e al Rospigliosi parve opportuno temperarne le tinte con qualche tocco faceto e buffonesco; e ciò fece nelle parti dei due paggi Marzio e Curzio, e in quella del demonio » (2).

(1) V. op. cit.
(2) V. op. cit.

Senza dubbio, sebbene con leggera tinta profana, ci troviamo innanzi un dramma sacro pel quale l'autore, ritengo, si è attenuto fedelmente alla leggenda, lasciataci da Giuseppe l'*Innografo* in un suo inno greco, da cui rilevasi in fatti che Alessio, costretto dai genitori ad ammogliarsi contro volontà, era fuggito in Mesopotamia il giorno stesso delle nozze, e dopo una vita di stenti e di mortificazioni, condotta santamente, era ritornato, sotto le spoglie di pellegrino, in casa dove restò sconosciuto fino alla morte.

Varie testimonianze, fra le quali il ricordo degli *Avvisi di Roma;* le notizie del diarista romano contemporaneo Giacinto Gigli; e una lettera del tempo, che Stefano Landi dice *d'huomo letteratissimo, la cui penna fea senza colori un ritratto dell'opera,* provano che il dramma piacque ed ebbe straordinario successo.

Negli *Avvisi di Roma* trovo anzi, in data dei primi di Febbraio, che oltre una prima riuscitissima rappresentazione, due giorni dopo, ne fu data un'altra, riserbata alle dame di Roma.

Non poteva essere altrimenti data l'occasione, data la novità di una regolare rappresentazione melodrammatica in teatro, e dato il completo appagamento del gusto che correva. Si figuri, oltre il suono e il canto anche i balli di contadini, di giovani romani, di virtù e di demoni; apparizioni e scomparse di angeli che fendono le nuvole del cielo; la Religione con vari attributi che attraversa l'aria, tirata da un carro sontuoso; bolgie infernali infiammate nelle quali sprofonda il demonio; mutamenti di scene incantevoli; assunzione in paradiso di Alessio, insomma un apparato scenico da strabiliare, ideato e

condotto a termine da una mente bizzarra, ma elettissima, dal Bernini, che può essere ritenuto come lo scenografo per eccellenza del secolo XVII.

Della buona riuscita della rappresentazione fa fede anche la lettera che scriveva Fulvio Testi da Roma al Duca di Modena, in data 15 Febbraio.

Che non fosse un lavoro destinato a morire subito sta il fatto che nel 1647, il *S. Alessio*, fu rappresentato anche a Bologna, secondo informa il Ricci (1).

Avendo scritto il Florimo nella sua *Storia dei Conservatori musicali*, opera utile, ma spesso inesatta, che nell'archivio musicale di S. Pietro Maiella in Napoli esisteva un esemplare del *S. Alessio*, volli consultarlo. È del 1634, edito in Roma dal Masotti. È conservato in buono stato, consta di 182 pagine in foglio, della partirura e delle parole fra le righe della stessa partitura. L'esemplare, da quanto ho potuto sapere, è identico a quello della Barberina di Roma. Il Florimo asserisce senz'altro che il libretto del *S. Alessio* fu scritto dal Cardinale Barberini. Ecco appunto una delle inesattezze del Florimo, nella quale, io credo, egli sia caduto per accidente. L'egregio uomo non s'accorse che sul frontespizio non è detto che il dramma fosse composto dal Barberini, ma che da questi *fu fatto rappresentare*. L'inesattezza è presa di peso accolta da altri, ma deve essere corretta.

L'esemplare ha innanzi due pagine manoscritte, dovute a persona, se non profonda, certo alquanto esperta in fatto di conoscenze musicali. Qualunque

(1) V. op. cit.

valore relativo si possa assegnare alle due pagine in parola, esse non sono però del tutto destituite da interesse per le notizie che contengono intorno alla partitura musicale del *S. Alessio.*

Un altra copia trovasi nella Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna. A questa, che deve essere una delle poche esistenti, precede, fra l'altro, una lettera di molto interesse per le informazioni che da essa si possono desumere per la *mise en scène* del dramma. La lettera è lunga, e però ne riferisco un solo brano, per cui si potrà sempre più giustificare il successo ottenuto dal *S. Alessio.*

« . . . . . Ma dall'apparato scenico, che Ari-
« stotile veramente mette in conto dell' ultima parte,
« ma nondimeno tanto importa, che com' egli dice,
« spesse volte se ne porta il vanto, che dirò io? La
« prima introduzione di Roma nuova, il volo del-
« l'Angelo tra le nuvole, l'apparimento della Reli-
« gione in aria, opere furono d'ingegno e di mac-
« china, ma gareggianti con la natura. La scena
« artifitiosissima, le apparenze del Cielo, e dell' In-
« ferno, meravigliose, le mutazioni de' lati, e delle
« prospettive sempre più belle; ma l'ultima della
« sfuggita, e del cupo illuminato di quel portico, con
« l'apparenza lontanissima del giardino, incompara-
« bile. Gli habiti sontuosi, vistosi, vaghi, varii, an-
« tichi, proprii, ed atti a coloro che gli portavano;
« gl'ingressi nel palco, e li ritorni dentro alla scena,
« misurati ed a tempo: i balli ingegnosi e vivaci;
« tutte le cose, e tutte le parti ben commesse tra
« loro, e col suo corpo ben disposte, e ben gover-
« nate ecc. »

Citando qualcuno degli scrittori di componimenti atrali, contemporanei del Rospigliosi, abbiamo noto Ortensio Scamacca. Fra le molte tragedie sacre spirituali da lui scritte vi ha un *S. Alessio*. Che il ospigliosi se ne servisse per il suo omonimo lavoro? Non mi è possibile asserirlo, perchè non mi riuscì i leggere le tragedie dello Scamacca, nè sapere alneno la data della composizione del suo *S. Alessio*, per avanzarne almeno la probabilità, nel caso di precedenza cronologica.

Cap. VI.

Del dramma: « Santa Teodora ».

Del *S. Alessio* i Barberini dovettero certo rimanere sodisfatti, e con loro il gran pubblico scelto accorso, poichè l'anno seguente dal Rospigliosi si volle un altro dramma, ed egli scrisse la *Santa Teodora*. Il nuovo dramma si ripetè più volte, e anche nel carnevale dell'anno seguente, e sempre, con lo stesso successo, secondo può ricavarsi dai soliti *Avvisi*, i quali ne danno notizia in data dei primi del febbraio 1635, e aggiungono in data 6 febbraio 1636: « Il Cardinale Barberino fece rappresentare di nuovo la vita di S. Teodora, la cui opera è riuscita perfettamente, onde ogni volta, che s'è rappresentata v'è stato sempre concorso grande di personaggi, di signori e di dame ».

Non ho per certo se il dramma avesse proprio il titolo: *S. Teodora*, però l'Ademollo non fa alcun dubbio, asserendo che ne esiste il manoscritto nella

Barberina. Le ricerche invece
cav. G. C. Rospigliosi non l'h

Io non posso credere che l
inventare una circostanza così
tanto più che avverte di averl
nell' Ottoboniana.

Il manoscritto certamente
altri, non isfuggì ad un fruga
l' Ademollo.

Fra la collezione dei mar
Pistoia già posseduta, e oggi a
nale di Firenze, vi è un dra
Didimo e Teodora.

Or bene, io non credo d'e
tarsi non di due drammi, sicc
l' Ademollo, ma di uno stesso
che esemplare manoscritto av
Teodora e qualche altro *Didi*
non sia in errore me ne da
che esporrò dopo avere parla
lavoro.

La copia del dramma *D*
ho potuto leggere, è quella ch
blioteca di casa Rospigliosi a
quella che ora trovasi nella
Purtroppo manca nell' una e
rappresentazione, che essendovi
a dubbi e a congetture.

Il dramma *Didimo e Teo*
sandria d' Egitto l' anno 304
rante la persecuzione dioclez
Eustrazio Procolo. Si compon

consta di otto scene, il secondo di undici e il terzo di dieci.

Il prologo è sostenuto dall' *Amor celeste*, dal *Martirio* e dalla *Verginità*, che il poeta fa scendere dal cielo, cantando in coro. *L' Amor celeste*, che con ardente *face vibra d' alma virtù, fiamma vivace*, si manifesta per quel che è, e spiega qual sia il suo còmpito:

. . . . . intesser corone a due grand' alme,
e di gigli e di palme,
qui dove ira novella
contro la fè verace, in guise orrende
perfida arrota il ferro e i roghi accende.

Il *Martirio* e la *Verginità* si mostrano pronti di far degni di salire al cielo Didimo e Teodora. Qui il poeta immagina che dalle ruine di Alessandria, dove avviene la scena, sorga e intervenga nel prologo l'ombra di Cleopatra, della quale pungono il cuore i falli antichi, e mentre il ricordo doloroso del passato la rimprovera e minaccia, esclama, alludendo a Teodora del cui buon nome è pieno la contrada:

Oggi nobil donzella
sarà con vanto altero,
non so, se più costante o se più bella,
di sublime onestade esempio vero;
qui dove in mezzo alle onde
del senso lusinghiero,
in tempeste profonde
con naufragio tremendo andai perduta.
Dall' aspra mia caduta
Ella, torcendo i passi,

i dolci vezzi e le minacce estreme
e non cura e non teme,
ebben saggia comprende,
che ciò che il mondo apprezza,
con sua sembianza adulatrice e ria,
pompe, fasto, bellezza
è tutto una bugia.
Or mentre a Lei disserra
il cielo un seggio eterno,
nel più profondo Averno
io vado; io cedo il campo,
e d'ira insieme e di vergogna avvampo

I personaggi del dramma sono *Didim*
dora, i due martiri, — *Ostilia*, madre di
— *Berenice*, nutrice di Teodora, — *Olibrio*
pure Teodora, fido di Eustrazio, — *Clearco*
Didimo, — *Idaspe*, custode, — *Eustrazio*,
Alessandria, — *Un tribuno*, — *Un sacerdote*
(Amor Celeste, Martirio, Verginità, O
Cleopatra), *Ricchezza*, *Vanità*, *Ozio*, *Pia*
Angelo, una Furia, Coro di soldati e di a

Atto I. — Un editto di Eustrazio mina
rore contro i seguaci di Cristo. Teodora sf
di Eustrazio e decide di lasciar la casa, p
incontrare ogni pericolo; la madre Ostilia e
trice Berenice pregano, scongiurano per rin
dalla sua decisione, e la madre esasperata es

qual legge empia, inumana,
esser può che consigli
d'abbandonar la madre ai propri figli?

Teodora però è risoluta, parte, e la madre resta perdersi in lacrime. Eustrazio frattanto manifesta:

Strazierò, struggerò, di membra estinte
monti funesti inalzerò sul piano,
e dall'irata mano
alcun non fia che scampi.
Ma di sangue il mio sdegno
farà fiumi le strade e laghi i campi.

Olibrio, che ama Teodora, rimane stupito, vedendola comparire, e fare fieramente palese il suo disprezzo per i Numi. Eustrazio, sogghignando, la minaccia di tortura, ma la vergine cristiana, fortificata dalla sincerità del suo sentimento religioso, non teme. Olibrio, ammirando la bellezza di Teodora, si duole che ella debba morire, ed esclama:

quest'età sì fiorita
si destini all'amor non a la morte,
che di ben mille amanti il vago ardore
alle nozze t'invita.

Ma Teodora, sempre più decisa a sacrificare la vita, offre il seno ad Eustrazio, perchè la colpisca, ma Eustrazio invece ordina che sia condotta in un lupanare.

Olibrio spera conforto e consiglio da Didimo, che pur ama Teodora, e gli confessa il suo amore, il destino meritato da Teodora, e il desiderio che essa, anche per forza, si renda alle sue voglie sensuali. Didimo sdegnato gli rimprovera:

Cieco desìo, che la ragion non regge,
è destrier senza freno,
è furor senza legge,
e dell'alma il veleno.

Olibrio gli osserva che d'amare

alta necessità piovon le stelle.

Didimo non si dà per vinto e seguita
verare ad Olibrio la sua mira volgare e b
arco, padre di Didimo, vorrebbe che il fig
Irene, donna

. . . . . che in sè raccoglie
quante . . . . . la fortuna
grazie in mill'altre aduna.

Didimo si schermisce e rifiuta, dicend
fiamme, altre cure, altro desio

in sè nutrisce il petto.

Compariscono in iscena la Ricchezza,
Piacere, e la Vanità, astrazioni personifica
la Ricchezza parla col Piacere e con l'
eseguito un balletto di ninfe ed entra
spiacendosi che Teodora, dopo di averla seg
innanzi, l'abbia ora abbandonata per dars
sieme stabiliscono di tentare con lusing
ciulla. Teodora prega il cielo che le dia f
raggio, e siccome è da un angelo assicura
non l'abbandonerà e che s'avrà giusto p

menta di spirito per affrontare i tormenti. Berenice esorta Teodora che non insista a volere la morte e che si trovi invece un amante, ma Teodora le osserva:

Qual beltade o contento
la terra in sè contiene?
Pien d'amarezze è il mondo,
d'ogni gioia infecondo,
e sono i frutti suoi querele e pene.
Or quale dunque aspetti
da lui gioia e diletti?
Non è cieco chi crede
cogliere i fior sull'infeconde arene?
Non è folle, ahi! chi chiede
pomposo albergo a poverel mendico?

Si ode strepito d'armi. Berenice s'allontana. Teodora è pronta. Incomincia un coro inneggiante alla bellezza e all'amore. Entra Eustrazio e avverte che varî cavalieri chiedono le nozze di Teodora, che si sospendano quindi gli oltraggi a Teodora, che s'incominci un torneo, e che al vincitore sia destinata la giovine donzella. Si avanzano Florindo, Rosemondo, Cloremonte, Alceste, Altamiro. Corre la sfida fra loro; s'ingaggia la gara, quando un messaggio annunzia che Teodora, ostinata, seguita a spregiare i Numi, dei quali ha atterrato perfino l'effigie. Allora Eustrazio furente, ordina che si tralasci la partita, esclamando, rivolto ai cavalieri:

di vostre nozze indegna,
si lasci in preda ai vituperi, all'onte;
e dal volgo schernita
perda pria l'onestà, poscia la vita.

Atto II. — Il Piacere e la Ricchez
a Teodora, e cercano sedurla con loro
ma ogni tentazione è vana, e Teodora
luta col rifiuto delle mondanità, e, ve
che le viene incontro armato, crede c
ucciderla e a lui si offre, esclamando:

> Ecco, armato ministro, il ferro cr
> in me rivolgi, o sommo Dio pieta
> ferisci il seno mio, sazia pur l'ire
> chè a me per Dio morendo
> fia soave il morire;
> a lui tutta mi dono e il colpo att

Didimo invece la rassicura d'esse
per avvertirla dei *mal corretti amori*
audace, e propone a Teodora di porsi in
egli resterà in suo luogo. Teodora si
assente di fuggire, travestendosi coi pa
Olibrio che sopraggiunge, lamentando
renza di Teodora per lui, si meravig
in sua vece Didimo tutto mesto e pe
domanda di Teodora, ed informato, c
suoi panni è fuggita, Olibrio si sde
confessa d'aver procurata la salvezz
poichè è anch'egli cristiano. Olibrio a
ratamente il suo sdegno e si decide d
dora. Eustrazio, che è stato informato
pende Didimo che seconda la fede cri
esalta il cristianesimo e trova modo
gli idoli. Eustrazio si adira e ordina
tramonto del sole Didimo sia condot

mo è felice e desidera che si affretti l'ora del mar irio:

. . . . Sole, per l'alto polo
(se forza han mie voci)
deh! cangia il corso in volo,
volate, pur volate, ore, veloci ecc.

La povera madre di Teodora è in preda a vivo ore, si aggira nei pressi della prigione e si dispera, chè non sa nuove della figlia. Idaspe, dapprima non chi si sia, ma da alcune parole capisce poi che è madre di Teodora e la conforta, assicurandola che figlia è viva, che è fuggita e che forse non tarderà rivedere la. Clearco, che pure costernato muove i suoi assi alla prigione, si querela che il suo Didimo sia tato imprigionato e vorrebbe gli fosse concesso al-meno il conforto di vederlo sia pure nei lacci. Be-renice intanto capitata in Olibrio, lo rimprovera di non essere stato con Teodora meno timido e invece più acceso, maggiormente pieno di fuoco nel mani-starle il proprio amore, e lo consiglia di sperare; egli però mostra di non far gran conto delle parole dell'in-terlocutrice, e delibera di volger tutto l'odio contro Didimo, e manda a lui, per Berenice, un foglio, che finge scritto da Teodora, col quale lo rende consape-vole di aver essa rinnegata la religione cristiana. Be-renice, che ha assunto l'incarico di recapitare il foglio a Didimo, s'imbatte nel tribuno che è a guardia della prigione, e chiede di poter consegnare il messaggio a Didimo; le è concesso, e Didimo, leggendolo, rimane sorpreso, si sdegna e si consuma in dubbi dolorosi e penosi.

Clearco, che ha ottenuto di poter veder affranto dallo strazio, rimprovera a Didi cuor duro, inflessibile, e vorrebbe che dece presa risoluzione, Didimo però esorta il pad gnarsi e a pensare a Dio, *àncora e porto d* ma Clearco sente di non poter in alcun r una ragione in tanto sconforto.

All'avvicinarsi dei custodi si lasciano commoventi. Ad un coro di cittadini, innegg divinità pagane, tien dietro un balletto alle tamente *s'oscura il cielo e si scolora il* tempesta si fa terribile. Segue un balletto poi un fulmine incenerisce gl'idoli, mentre gono, chi da una parte e chi dall'altra.

Atto III. — Il Piacere è dolente di no riuscito a vincere Teodora e, prevedendo seguirà il suo esempio, più si accora. Teodo andata errando, stima intanto viltà la sua fugge la morte, e siccome pensa, che *chi fi morir degno é che mora,* si decide di rito luogo del martirio.

Eustrazio è angustiato da un arcano ser un rimorso l'assale, una mano misteriosa trattenga dalle sue infamie e fuor di sè si d

Ahi qual piaga funesta, ahi qual veleno
ha con nuovo terrore
di strano gelo ogni mia vena impresso?
chi mi divelle il cuore
chi mi toglie a me stesso?
ohimè chi mi percuote,
e mi sparge sull'alma
con geminati colpi orror novello?

o che lo hanno rimproverato le *Furie*, seguita:

Far[illegible] immobile il piede
con atro spavento
morridir mi sento.
o veggo orrido suolo
di minacciose larve a me d'appresso;
dov' ho l' orme impresso
veggo che d'angui è lastricato il suolo,
le furie maligne,
stringendo in una man teschi recisi,
vibran coll' altra, ahimè, l' armi sanguigne.

Un sacerdote pagano rileva concitato che la religione è vilipesa, e che bisogna punire gli empî. Olibrio si lamenta d'aver perduta la speranza di trovare Teodora, e questa nel contempo sopraggiunge vestita virilmente, diretta alla prigione di Didimo, mentre la turba il pensiero che lui, l'innocente, sconti abbia scontata la pena per lei. Olibrio, che non conosce Teodora travestita, dimanda nuove di lei, e Teodora, senza manifestarsi, gli dice che fra breve la vedrà incontrare la morte. Olibrio si dispera. Teodora entra nel carcere; a Didimo restano pochi istanti e poi dovrà essere ucciso. Teodora gli si fa innanzi, pregando che solo su lei cada l'ira di Eustrazio. Didimo, che non ha ravvisata Teodora, chiede che gli si sveli ed essa si svela. Eustrazio, presente trasecola. Didimo ricorda il biglietto ricevuto da Berenice, la prega che se ne vada e che seguiti, dopo aver abiurata la fede cristiana, ad adorare gli dei pagani. Teodora è sorpresa e toglie a Didimo ogni sospetto sul suo conto. Didimo non vuole che Teo-

dora si sacrifichi, vuol morire solo. Teodo
da sua parte a morire. Eustrazio, giacch
nell'uno e nell'altra è desiderio di morte
muoiano ambedue:

Tra voi la morte a gara
temerari si chiede,
or sia comune il dono, e premio sia
spada vendicatrice a tal follia.

Didimo e Teodora si dispongono a m
sieme cantano rivolti al cielo:

Sete ha l'alma di te,
chiaro mio fonte vivo,
oh! puri al dolce rivo,
ormai si volga il piè.
In te riposto ho già,
Signore, ogni speranza,
di morte aspra sembianza
non mi confonderà.
Altro io non chieggo, oh! no
in su l'estrema doglia,
che sol quest'alma accoglia
la man che la formò.

Pieno di dolore Olibrio pensa di fug
nice fa cuore ad Ostilia, agitata, disperata
destino della figlia. Clearco invece, consa
sorte di Didimo, si avvicina ad Ostilia, chie
soccorrere i due giovani; ma ogni mezzo è v
i due poveri genitori versano lacrime co
spe, l'umano custode, viene, e tutto do

gendo Clearco ed Ostilia, narra e descrive loro
ne orribile dei due martiri:

Esso (Didimo) festoso e pien di gioia il core
. . . . . .
disse: . . . . . :
Come stanco nocchiero,
agitato da' flutti
delle infide procelle,
lieto si mostra all'apparir del porto,
noi per dubbio sentiero
omai giungiamo a vagheggiar le stelle.
Rotto da queste membra il fragil velo,
su su, Teodora invitta, al cielo al cielo.
Ti seguirò, rispose la donzella,
tra gli strazi e le pene
chè il mio Gesù contemplo, ei dal ciel viene.
. . . . . .
. . . . . .
Primiero il giovanetto.
tra la turba funesta,
con cento nodi stretto,
offerse al colpo l'onorata testa.
Allor l'alta donzella
al Preside parlò con suono audace.
. . . . . .
. . . . . .
Il cor mostrò di viva speme acceso.
quando al ferir delle sanguigne spade
giacque, immobile peso,
esempio di costanza ed onestade.

Il povero padre, e la sventurata madr
sano di piangere, quand' ecco comparisco
anime dei due martiri, rassicurando di lor
licità i genitori desolati, che, compresi anc
fede, decidono di diventare da ora in p
della religione di Cristo.

Così termina il dramma del Rospiglio

A chiunque segue la critica-letteraria
ranea, che si arrovella per rintracciare le f
trassero materia e poeti e prosatori per le
non giungeranno certo nuovi i due nomi
Teodora. E in fatti contrariamente al Mi
Fraticelli, che con serietà d'argomenti vo
l' episodio famoso di Olindo e Sofronia sia
gerito al Tasso da un fatto narrato da
di Tiro nella sua *Storia delle Crociate*,
D' Ancona strenuamente sostiene che l' ep
stato ispirato dalla sacra leggenda di Didir
dora, raccontata da Sant' Ambrogio nel su
ginibus (lib. II, cap. III). Da quale parte
gione non è qui il caso di dirlo, senza timor
in una digressione inopportuna.

La fonte originale e diretta del dramma
gliosi fu, senza dubbio, la storia dei due n
stiani, narrata pel primo da Eusebio, il celeb
di Cesarea, nella sua *Storia Ecclesiastica*, c
non è strano abbia potuto attingere dir
anche il Tasso, poichè essendo stata tradot
liano circa il 1550, ed essendosene così fa
diffusione, potè benissimo esser letta e da
posteriormente dal Rospigliosi.

Potè giovare al poeta per qualche situ
suo dramma la lettura dell' episodio del

ale nella prima metà del seicento dette, come già
emmo, ampia ispirazione ai musici del tempo, così
e men re l'Eredi e il Ferrari musicano *l'Armida*
l Rov tta le *Lacrime di Erminia*, il Mazzocchi
este di note musicali l'episodio *Olindo e Sofronia*
Miche langelo Rossi l'*Erminia sul Giordano*, che
rappr sentata nel 1637 nel palazzo Barberini, se-
ndo le notizie date da Emilio Vogel. (1)

Un' altra fonte alla quale attinse certo il Rospi-
iosi, e forse anche il Tasso, è una sacra rappresen-
zione del cinquecento dal titolo: *S. Teodora*: Stam-
ata, se ne ebbero molte edizioni fra il millecinque-
entocin quantaquattro e il milleseicentodieci. Si noti
he nel la sacra rappresentazione Didimo si chiama
Eurialo. Un' altra fonte potrebbe essere stata, poichè
non ho prove per assicurarlo con sufficienza, *La Teo-*
dora di Flaminio Malaguzzi del 1578.

Il sommo tragico francese Pietro Corneille scrisse
due tragedie, il *Poliuto* (1643), e la *Teodora* (1645),
per le quali si valse, certamente di due omonime
tragedie pubblicate nel 1632 da Girolamo Bartolomei,
accademico della Crusca, autore di un poema eroico
l'*America*, di drammi, di tragedie, di trattati e di
dialoghi.

Ma prima del Bartolomei, nel 1613, un avvocato
ferrarese, Agostino Faustini, aveva stampata la *Tra-*
gedia spirituale Teodora di Alessandria. La tra-
gedia dovette piacere ed essere molto divulgata e
forse più di quello che non lo fosse poi la *Teodora*
del Bartolomei, perchè, mentre questi, nell'edizione

(1) Bibliotek der gedruckten Westlichen Vocalmusick Italiens — Ber-
lin — 1892.

delle sue tragedie del 1655 sopprime l
Faustini nel 1619 pubblica una terza ed
lavoro, donde si rileva che le due pre
state *con applauso universale di letter*

Il Corneille forse conobbe anche l
Faustini, il Rospigliosi certo, perchè vi
d'imitazione, sebbene per la scena del
nasce fra i due martiri cristiani per
del sacrifizio, il Rospigliosi si giovò, in
della sacra rappresentazione e della tra
tolomei.

Il Corneille erra col Bartolomei ne
la scena in Antiochia, mentre nel me
Rospigliosi succede in Alessandria d'Eg
nella tragedia del Faustini, che in c
alla storia.

Che il Corneille, per la sua *Teodo*
sente anche il melodramma manoscrit
gliosi non può sostenersi, quantunque
assomiglino nei due lavori, e il conf
mente fra le scene del contrasto acce
bero far concludere affermativamente.

Scrive infatti il Corneille:

THEODORE - Oui, Didyme, il faut vivre, et me l
C'est à moi qu'on en veut, c'est
(Scen

THEODORE.

. . . . . .
Je n'en ai rien à craindre, et Dieu
Ce n'est plus que du sang que ve
Et quelqhe crauté qu'elle veuille
S'il ne faut que du sang j'ai trop

Rens-moi, rens-moi ma place asséz et trop gardée:
Pour me sauver l'honneur, je te l'avais cédée
Iusque-là seulement j'ai souffert ton secours;
Mais je la viens reprendre alors qu'on veut mes jours.
Rens, Didyme, rens-moi le seul bien où j'aspire.
C'est le droit de mourir, c'est l'honneur du martyre,
A quel titre peux-tu me retenir mon bien?
De quel droit voulez-vous vous emparer du mien?
C'est à moi qu'appartient, quoi que vous poussiéz dire
Et le droit de mourir, et l'honneur du martyre ecc.

(Scena V, atto V).

E i l — Rospigliosi:

Didimo —

. . . . . .
vuoi la palma a me rapire,
interrompendo alla vittoria il corso?
dinne: chi sei che vieti il morir mio?

Teodora —

. . . . . .
allo sposo immortale
consacro oggi la vita,
e, se tu per darmi aita,
t'astringesti a morir, viver tu dei,
son miei quei lacci, e quei martir son miei.
. . . . . .
Io feci oggi partita
sotto mentite insegne,
per salvar l'onestà, ma non la vita.
Or che fatto ho ritorno,
se pagar debbo il sangue, altri nol paghi,
l'onor che a me si deve, altri nol toglia,
si sazi in me chi di uman sangue ha voglia.

L'evidente somiglianza della scena, presso i due autori, può essere una combinazione dovuta all'essersi serviti l'uno e l'altro di una stessa fonte, forse la tragedia del Bartolomei, e propriamente la scena II del atto V, la qual cosa ha condotto, come dicevo, ad altre non poche causali somiglianze, che non possono sfuggire a chi confronti alcune situazioni delle due tragedie nominate del Corneille e il melodramma del Rospigliosi.

Ma a parte le probabilità e le congetture, il Corneille tratta l'argomento col soccorso di una tecnica efficacia e di un'arte vigorosamente tragica quali a lui son proprie, e usando situazioni complicate e tinte immaginose, con poca cura della verità storica. Il Rospigliosi invece a questa si attiene scrupoloso, ed essendo più modesti i suoi mezzi ed i suoi fini, non sa liberarsi da quella schiavitù, per la quale il poeta per piacere al pubblico, è costretto a ricorrere all'intervento di personaggi fantastici, come l'Ozio, la Vanità, la Ricchezza, il Piacere, il Martirio, la Verginità, con balletti di ninfe, cori di furie e di angioli, partite cavalleresche, cadute di fulmini e via via.

Nel Corneille necessariamente prevale, quantunque su di un fondo religioso, l'amore, la passione umana, nel Rospigliosi invece il sentimento cristiano, vivificato dall'ardore della fede.

Errore fu dunque il ritenere che Giulio Rospigliosi scrivesse due drammi, *S. Teodora* e *Didimo e Teodora;* l'autore non avrebbe certo trattato due drammi con lo stesso argomento, poichè non credo si possa supporre che il Rospigliosi oltre i casi della vita della vergine d'Alessandria, abbia svolti quelli di

Teodora, regina di Costantinopoli, quando si pensi che non erano tali da portarsi sulla scena. Inoltre può servare che il Rospigliosi, almeno pei drammi suoi rettamente religiosi, preferisce argomenti già da altri attati, forse, perchè giudicava essere più opportuna succeduto la scelta di un argomento, che si sapesse vere già interessato largamente il pubblico sotto ltra veste drammatica. Ora la S. Teodora, regina di Costantinopoli, che mi sappia, non fu presa mai a oggetto di componimento teatrale.

L'esemplare unico col titolo *Didimo e Teodora* è quello della Nazionale di Firenze, posseduto già, come dissi, dal Cassigoli di Pistoia. Ebbene chi assicura che tale titolo non sia stato dato, forse perchè mancava, da qualche bibliofilo, probabilmente dal Cassigoli stesso, dopo di aver letto il dramma?

Il Rospigliosi. Bianchi assicura che dei drammi del Rospigliosi venivano fatte parecchie copie manoscritte pei signori *romori romani,* orbene l'informazione convalida maggiormente la mia convinzione, che si tratti di due copie dello stesso lavoro con titolo diverso, come vedremo per il *Palazzo Incantato*, che in altro esemplare diventa *Palazzo di Atlante*?

L'Ademollo dovette vedere realmente il manoscritto della *S. Teodora*, poi, essendo in comunicazione col Cassigoli, dovette sapere del *Didimo e Teodora*, e, credendo si trattasse di due drammi diversi, senza accertarsene, dette per esatto che il Rospigliosi fosse l'autore dell'uno e dell'altro.

Così ritengo io e fermamente, ma se in verità, in buona fede caduti in errore, ci trovassimo invece innanzi due drammi distinti, verremmo forse al bandolo per distrigare una questione sulla quale non è

stata portata soluzione sicura; la ques
all'anno preciso in cui il Corneille av
sentato il suo *Polyeucte*.

VII.

« San Bonifazio » e « Chi soffr

Nel carnevale dell'anno 1638 a R
varie rappresentazioni. Gli scolari di G
vano preparata una commedia contr
Bernino, il quale, a sua volta nell'an
in una sua commedia, aveva fatto allus
contro di loro, ma il cardinale *penetrò*
e pare riuscisse a farli da essi desist
Castelli aveva messo in ordine una sua
in musica dal titolo: *Il Principe Indis*
come evidentemente si riferiva all'infe
sofferta nell'estate precedente, fu giudic
tenuta in presenza del duca di Bracciar
di sfacciataggine e d'imprudenza, e, c
fosse deciso di sopprimerla, fu rappres
del marchese Patrizi. Il Cardinale Berni
sentare, o ripresentare, nella propria cas
sua commedia meravigliosa, nella quale
da *far stupire assolutamente tutto l*
commedia aveva per titolo *L'inonda*
vere, ed era stata suggerita al Bernini
zione realmente avvenuta in Roma ne
ne vuole di più?!.... Ad un certo m
rappresentazione le acque scorrenti in
attraversava il palcoscenico, dovendo s

garono ogni cosa e bagnarono gli spettatori spaventati. Ma al guaio preveduto aveva pensato il genio balzano del Bernini, ed ecco, come per effetto di magia, cambiarsi lietamente la scena, e ritirarsi le acque.

Ma il primato era riserbato ancora al Rospigliosi, poichè negli *Avvisi di Roma*, dai quali prendo le notizie inedite ora riferite, rinvengo quest'altra, pure essa inedita e certo importante.

Febbraio 1638: « Il cardinale Barberino ha fatto « più volte rappresentare (nel palazzo della Cancel- « leria) in musica la vita di S. Bonifazio martire, « la quale, sia per l'eccellenza della composizione « che è stata fatta da Monsignor Rospigliosi, Segre- « tario dei brevi di S. S., come la squisitezza dei « musici, vaghezza di abiti e mutamenti di scena è « riuscita di tutta perfezione, essendovi accorsi a « sentirla non solo i Cardinali, i Prelati, ma anche « tutti gli ambasciatori residenti in questa corte ».

L'Ademollo non dà alcuna notizia della rappresentazione del *S. Bonifazio*, la qual cosa prova che al suo occhio avveduto dovè sfuggire la notizia degli *Avvisi di Roma*.

Il D'Ancona, che possiede manoscritto un *Maggio* sul *Martirio di S. Bonifazio*, a suo parere dei più belli, nella prima edizione del suo capolavoro: *Le origini del teatro italiano*, nel determinare le fonti di tale *Maggio*, lasciava il dubbio che potesse avere origine dal dramma *S. Bonifazio* del Rospigliosi, dramma che, essendo inedito, non sapeva se riguardasse il martire di Tarso, o S. Bonifazio, l'apostolo d'Alemagna.

Con la seconda edizione della sua stessa
D'Ancona è persuaso che il dramma del Ro
tratti del martire di Tarso, e decide che il
non è la fonte del *Maggio*, e ciò in seguito
notizia da lui trovata, e che io trascrivo integr
perchè di non poca importanza.

« L'Ademollo del *San Bonifazio* indic
della Trivulziana o nella Barberiniana; ma
servene un esemplare anche nella Vaticana.
Kotzebue *(Souven. d'un voyage en Livon.*
Napl. Paris — Barba 1806, II, 364) lo v
svolse così parlandone: « Pour en donner u
« il ne faut que citer les personnages de la p
« sont l'*Eglise militante*, l'*Eglise triomphant*
« (voilà une reunion infiniment agréable) *S*
« *face, un capitain de dragons, un ange*
« *le diable, Lucinde, et un choeur de solda*
« les cardinaux feraient beaucoup mieux,
« semble, de s'en tenir a Sainte Marie, c
« Thalie ne leur est pas favorable ».

La notizia io la riporto semplicemente pe
resse bibliografico che può avere, e per la
nazione dei vari personaggi del dramma, no
autorità di giudizio, chè ben poca ne può
Kotzebue, che irritò sempre tutti per la sua sis
mordacità, e che nella sua fecondissima pro
drammatica alemanna lasciò tanti e tanti dif

Il *S. Bonifazio* rappresenta l'ultimo
della vita del santo, quando cioè, dopo aver c
una vita di perdizione con una donna di mal
di nome Aglae, cede a pentirsi della sua vit
dinata per le esortazioni di Aglae stessa, a s
pentita in seguito alle notizie dei martirî c

frono i cristiani in Oriente. Bonifazio, redento dalla riabilitazione della sua donna, va in Cilicia e muore vittima della fede, martirizzato crudelmente da Galerio Massimiano.

Frequente è negli autori del 600 la trattazione di uno stesso soggetto, cosichè noi vediamo moltiplicarsi le Cleopatre, le Didoni, le Arianne ecc.

Anche S. Bonifazio fu preso a soggetto da parecchi autori, e così Scipione Agnelli Maffei e Bartolomeo Lucchini, nella prima metà del seicento, ne scrissero due tragedie sacre; Giulio Guazzini un dramma sacro, e Leone Alterici un dialogo a cinque voci per musica. Tutti questi lavori sono posteriori alla composizione del Rospigliosi. Per altri lavori ancora del seicento e del secolo seguente servì d'argomento il martire di Tarso. Il Rospigliosi avrà prescelto pel suo teatro i casi di S. Bonifazio, perchè questo martire dovette, come il S. Alessio, aver culto larghissimo in Roma nella prima metà del secolo, essendosi scoperte nel 1603 la reliquie dell'uno e dell'altro santo, scoperta seguita financo da erezione di tempii religiosi. Per la trattazione poi si sarà attenuto con scrupolo abituale alla verità storica, e non gli sarà, forse, mancato qualche *mistero*, qualche sacra rappresentazione sul martirio di S. Bonifazio, e qualche fonte del teatro spagnolo, che già s'era interessato della vita del Santo.

Nel 1639 si rappresentò una commedia del Rospigliosi, *Chi soffre speri*, posta in musica da Virgilio Mazzocchi e Mario Marazzoli (1). La partitura

(1) Virgilio Mazzocchi, fratello di Domenico, (V. pag. 36) compose molta e buona musica sacra della quale perfezionò e abbellì lo stile.

di questo dramma si conserva nella
Ottoboniana, ma il libretto intero d
non esista, e l' Ademollo avverte in
esemplare manoscritto del libretto *es*
toboniana », e più ancora che: « il
trova nè lì, nè altrove, nè manoscritto

Il Beani a sua volta osserva: «
trebbe ricostruire, benchè a gran fat
le parole e i versi tra le righe della

Il *Chi soffre speri*, è il primo l
il Rospigliosi s' allontana dal fondo d
appressandosi ad un' espressione più u
e sembra ancora che tale lavoro, s
idea al Milton per il suo *Paradiso*

Se del *Chi soffre speri*, che in re
boschereccia, manca l' intero libretto
gono però alcune parti nel codice Pa
Nazionale di Firenze. Il contenuto de
dal prologo lunghissimo fra la Volu
Virtù, e che comincia con le segu
l' Ozio:

> Su questa scena, in questi
> sì lieti boschi, o Voluttà gradita,
> improvvisa commedia dunque app

La Voluttà soggiunge:

> Noi su comica scena
> di cittadini e boscarecci amori
> i casi a dispiegar tragga il desio.

Mario Marazzoli fiorì nella prima metà del 600.
dei migliori e dei più attivi del secolo, egli fu esi
cantante. Visse alla corte di Cristina di Svezia.

la Virtù risponde:

. . . . . .

da noi si rappresenti
il giovinetto Alcide,
che, disprezzando ingannatrici guide,
lascia il sentier fiorito
e, per calle romito,
seguendo me sull' alto colle adorno,
giunge di gloria all' immortal soggiorno.

. . . . . .

Oggi mostrar io voglio
che qualora a me piace
la voluttade alla virtù soggiace.

. . . . . .

VIR. — Perfida voluttade, in quanti modi
per adescar ogn' alma
fabbrichi menzognera insidie e frodi?
Ma cederai pur oggi a me la palma,
ordirò sì di questa tela i nodi,
che sia palese e piano,
che fuor della virtude
ogn' altro amore è vano.
E con esempi chiari
da nobil cavalier il mondo impari,
che chi far procura
della virtude acquisto
bandir deve dal seno
con generosa forza ogn' altra cura.
E insegnerò non meno,
che per gl' aspri sentieri
della vita mortal, *Chi soffre speri.*

È chiaro ancora una volta che
Beani non ebbero mai presente tal

Trovandosi Giovanni Milton in
vale del 1639 intervenne alla rapp
teatro dei Barberini, e pare che fos
sione che il grande poeta inglese
Baroni, da lui celebrata negli epig
noram Romae canentem. Se potesse
fatto, che è ancora incerto, davver
sentazione del *Chi soffre speri* vi g
notorietà. Il *Chi soffre speri* piacqu
l'autore del *Paradiso Perduto*, per
proposito a Luca Holstenio, allora b
Vaticana, si mostrava pieno di am
magnificentia vere romana.

Nell'archivio di Modena esiste u
blicato già dall'Ademollo, e da me
Massimiliano Montecuccoli dà partic
Modena Francesco I sulla rappresen
vola; altri sono dati dagli *Avvisi d*
da prestarsi fede ai documenti, pia
altro lavoro precedente e vi assistet
persone!

Se il lavoro piacque, non è
Nientemeno che cinque ore di tratte
le quali era un succedersi di scene
Comparizioni strane, carri tirati c
con muli, carrozze e cavalli monta
vendevano merci, giuocatori che giu
lotta, lampi, tuoni, fulmini, grandi
fino un combattimento con spade e

L'Ademollo scrive che il teatr
si aprì più fino al 1633, e, parlando

del teatro, prosegue rapidamente la rassegna dei drammi del Rospigliosi. Mi pare vada troppo in fretta con danno della verità.

Il padre Bianchi, nel suo libro: *Dei vizi e dei difetti del moderno teatro*, nota « furono ancora nel « passato secolo (XVII) composti e recitati a Roma « molti drammi per musica, di cristiano argomento, « tra i quali conseguirono molto plauso la *Comica* « *del Cielo*, la *Vita Umana*, la *Sofronia*, la *Datira*, « drammi cristiani di Monsignor Giulio Rospigliosi. « Del quale illustre autore sono ancora altri due « drammi morali intitolati: *Dal male il bene*, *Chi* « *soffre speri*, e il *S. Eustachio*, tragedia cristiana. « Delle quali opere, non stampate, molte copie ser- « bansi scritte a penna presso molti signori romani ».

Della *Sofronia* e della *Datira* per quante indagini io abbia fatto, non solo non ho potuto constatarne l'esistenza, ma neppure rintracciarne notizie; non così per il *Sant' Eustachio*, del quale mi compiaccio poterne dare notizia dopo ricerche, che fortunatamente riuscirono più proficue di quelle dell'Ademollo, il quale d'altra parte non avrà insistito nel farle.

Cap. VIII.

Il « S. Eustachio ».

Dopo dunque pazienti indagini, infruttuosamente praticate a Roma, a Pistoia e altrove, per rinvenire il *S. Eustachio*, riuscì a sapere che nel Museo Britannico di Londra ne esisteva il manoscritto, credo

originale. Premurai per una copia Gi
studioso e assiduo ricercatore, auto
e ultimamente incaricato dal gover
assetto completo dei manoscritti di
setto stato già dal Fanchiotti scrupol
e che ha messo nella condizione il
pubblicare un' opera poderosa e g
sui manoscritti esaminati. Nel conte
codice della Nazionale di Firenze,
tenesse anche il *S. Eustachio*, mi
nella bisogna, e al compitissimo bib
biblioteca mi rivolsi con risparmio
per la copia desiderata.

Il dramma porta l' interessanti
che fu rappresentato a Roma il 16

L' indicazione, è chiaro, ostac
dell' Ademollo, che il teatro Barberi
la rappresentazione del *Chi soffre*
1639. È vero che allora usavasi rap
private melodrammi e commedie d'
ma non è da ritenersi che il R
drammi per altri data la considera
si vedeva onorato e dai Barberini
appunto fin dal 1641 lo aveva pref
delicatissimo di scrittore di lettere
già tenuto dal Bembo, dal Sadolet

È probabile invece che il te
chiudesse nel 1643 colla rappres
t' *Eustachio*, perchè nel carnevale d
il Rospigliosi si preparava alla nun
dove si portò circa la metà del m
da una lettera conservata nell' arc

Coll'allontanamento quindi del suo maggior poeta, coll'avvicinarsi di incresciosi avvenimenti internazionali, e sopra tutto coll'assunzione al trono pontificio di Innocenzo X Panfili, che costrinse il cardinale Barberini ad esulare in Francia, non mi pare inverosimile che nel 1643 e non nel 1639 il teatro Barberini chiudesse i suoi battenti al pubblico, per riaprirli poi nel 1653, con un lavoro dello stesso Rospigliosi.

Anche il *S. Eustachio*, come il *S. Bonifazio*, trae sostanza dalla vita del santo.

Il dramma *S. Eustachio* si compone di tre atti dei quali il I ha sette scene, il II otto, e il III sei. Precede un prologo detto dalla *Vittoria*. È forse la piú breve delle opere drammatiche del Rospigliosi.

Dal prologo sappiamo solo che la *Vittoria* è per cingere d'alloro la testa d'un forte guerriero, Eustachio.

I personaggi del dramma sono: *Adriano*, imperatore, — *Leonzio*, console, — *Alarico*, cortigiano dell'imperatore, — *Nicandro*, idem, — *S. Eustachio*, capitano, — *Teopiste*, moglie di S. Eustachio — *Eufrasia*, matrona romana, — *Sagarte*, *Niceto*, *Nunzio*, giovani, *Agapito* e *Theopisto*, figli di Sant' Eustachio, — *cori*, *angeli*, ecc.

ATTO I.

Scena I. — *Adriano*, *Leonzio*, *Alarico* e *Nicandro*. — Adriano annunzia prossimo l'arrivo di Eustachio, condottiero delle armi romane nelle lontane terre d'Oriente, ov'è andato per debellare gl'infedeli, e donde è per ritornare vincitore. Nicandro

in fatti fa accorti gli altri del giungere di E
mentre s'elevano inni di vittoria.

Scena II. — *Eustachio, Coro di soldati*
— Finiti i cori Eustachio, rivolto ad Adrianc
le proprie vittorie al suo nome; Adriano lo
desidera saper gli eventi della guerra.

Scena III. — *Angelo* e *Teopiste*. — Alla
di Eustachio, Teopiste, la quale è tornata
tria, dopo una vita errabonda di dolori e d
un angelo dice, che come il nocchiero che g
porto narra d'essersi trovato

. . . . . dell'irato Egeo
in mezzo alle contese
or sul dorso de' flutti
oltre il confin dell'alte nubi ascese,
or nel centro dell'onde
in vicino a mirarsi,
pria sepolto, che morto,

racconti anche lei le sue venture. Dopo che
angelo le ha raccomandato di proseguire a
degna del cielo, la fa sicura dell'aiuto suo c
la' abbandonerà mai; Teopiste allora rivol
invocazione a Dio: *Spirto del ciel, che di*
aita, ecc.

Scena IV. — *Leonzio* e *Teopiste*. —
risce Leonzio, che ha udite le parole di T
la rimprovera, e mentre la minaccia di morte
cristiana, esclama:

O temeraria setta
a qual follia cieca arroganza arriva?

tra le morti s'avviva
la turba forsennata
che il Crocifisso adora,
e nascono ad ogni ora
per un sol che sia spento
i seguaci di Cristo a cento a cento.
Se miri in ciel la luminosa imago
del sol ardente onde fiammeggia il mondo,
perchè il sol non adori?

E Teopiste risponde:

Perchè adoro del sole un sol più vago
da cui riceve il sole i suoi splendori:

e, siccome ella non aspira che alla palma del martirio, Leonzio castiga la sua arditezza col comandare che sia posta in catene.

Scena V. — *Eustachio.* — Eustachio si rivolge a Dio, accenna al suo passato patire, alla propria fede, mai provata così viva come ora, ed esprime il desiderio di poter vedere la sua consorte ed i *suoi più cari pegni, i figli amati.*

Scena VI. — *Agapito* e *Theopisto.* — I due figli consci della virtù paterna, compresi da vivi sensi di amore patrio, manifestano il desiderio concorde di divenire degni anche loro di onesta e illustre fama.

Scena VII. — *Eufrasia.* — La matrona romana si duole, che quando credevasi fortunata di potere rivedere Teopiste, l'imperatore abbia di lei disposto aspramente, e chiede a sè stessa chi abbia mai potuto arrecare tante pene ad Eustachio, il quale forse potè sopportarle solo per aiuto ed amore di quel Dio,

Dal cui cenno sovrano
legge riceve ogni accidente uman

ATTO II.

Scena I. — *Alarico* e *Nicandro*. — giani parlano insieme, e Nicandro osserva che gli pare,

S'è ver che nel sembiante
talor l'alma diffonde
ciò che il centro del cor in sè nasco

di vederlo agitato, e Alarico conferma i dere d'invidia e di gelosia per Eusta vede esser caro quanto altri mai all'imp

Scena II. — *Angelo* ed *Eustachio* quantunque vegga per lui *Roma inal trofei*, benchè oda i *plausi festosi*, p non esser felice, gli manca la pace vorrebbe esser una colomba per volare Dio; un angelo scende ed annunzia che il voto è stato esaudito da Dio, e, ch del solenne martirio, egli potrà volgere *sommo bene al pelago infinito.*

Scena III. — *Adriano*, *Alarico*, *L stachio*, *Coro di soldati*. — Adriano Eustachio e vuole accertarsi quale sia egli adora. A tal fine ordina ad Eust vada al tempio di Marte, per ringraziar torie riportate, ma il santo uomo gli os sere in errore, poichè:

Vive un sol Dio, gli altri son numi estinti,
numi di cieco error più che di luce.
. . . . . .
È Cristo il vero sole,
sol di cui l'alto sole è solo un raggio;
. . . . . .
questo sol, questa luce
specchio son dei suoi rai:
e in mezzo all'ombre ancor le stelle erranti
nel notturno sentiero
imago son dell'invisibil vero.
In lui fisse ò le voglie,
e se il Tebro mi à visto
arricchito di spoglie,
non Marte no, ma fu mia scorta Cristo.

Adriano pieno di ira lo avverte che egli dovrà a poco pagare con la vita la sua oltracotanza, la a indegnità: Eustachio è felice, poichè *sorge chi r Dio muore allor che cede.*

Scena IV. — *Eustachio* e *Leonzio*. — Leonzio dina ad Eustachio di deporre lo scettro del quale li è indegno. A tale ingiunzione Eustachio ubbisce, dicendo:

I cavalier di Cristo
solo armati di fede
fan d'un regno immortal securo acquisto.
Ecco la spada, eccoti nudo il petto,
nudo sì, ma non teme
del più crudel aspetto,
onde morte minaccia all'ore estreme.

Scena V. — *Eustachio, Agapito,* *Coro di soldati.* — I figli di Eustachio darsi pace e piangono, il padre l'incorag i soldati intuonano un mesto coro per la cata al loro valoroso capitano.

Scena VI. — *Teopiste.* — La moglie, falsa la notizia annunziatale, che cioè Eust preferito bruciare incenso agli Dei pagani, mensamente, dubita a credervi ed esclam

Deh! tu, fra l'ombre ov' egli giace oppresso
chiaro lampo del ciel che l'alme accend
con immutabil lume,
tu, con pietosi raggi a lui risplendi.

Scena VII. — *Teopiste* e *Eufrasia.* moglie è Eufrasia, a cui l'infelice dice la suo patire, e richiesta risponde d'essere Roma, per essere sacrificata a quella fede cui ella sentesi tutta vinta e lieta.

Scena VIII. — *Sagarte, Niceto* e *Nun* giovani patrizi, Sagarte e Niceto, ignari toccata ad Eustachio, cantano del valor mentre s'incomincia una danza, soprag Nunzio che rivela ad essi il vero stato de

ATTO III.

Scena I. — *Agapito* e *Theopisto.* — vani invidiano la sorte del padre, che c glorie lo farà degno, e decidono anche loro *la croce*, quand'ecco vedono venir alla Eustachio, *cinto d'aspre catene.*

Scena II. — *Detti, Eustachio, Leonzio, Teopiste e soldati.* — Leonzio è per effettuare su di Eustachio il castigo tremendo, quando si appressa ad Eustachio stesso Teopiste, che non nasconde la propria meraviglia, data la informazione ricevuta intorno alla fede del marito. Eustachio, che da molto non vede la consorte, non la ravvisa, chè... *tra i disagi e le miserie estreme, cangiossi il volto e incanutir le chiome*, ma, come ella gli si rivela, egli stupisce di poterla rivedere al momento estremo di propria vita. Teopiste racconta i suoi casi ad Eustachio, e a lui chiede della sorte toccata ai figli, e il povero padre narra come essi siano stati sbranati da certe belve nelle terre egiziane. Ma ecco che i due figli Theopisto e Agapito si fanno innanzi, e dicono che, salvati dal cielo alla strage delle belve, entrarono a far parte delle schiere latine, e che ora, consapevoli della sorte sventurata dei genitori, essi pure, animati da una stessa fede, forti d' una medesima fortezza d' animo, vogliono morire. Leonzio, il console inumano, ordina che a tale dichiarazione:

Alle fiamme severe
si dian le spoglie infami,
e le ceneri indegne
spargansi al vento, e poi l' ossa alle fere.

I martiri aspettano impavidi la loro fine, ed Eustachio risoluto dice:

Tra le sfere lucenti
per *noi* felice appelleremo il duolo,
venturosi i tormenti,

così nave talora,
che, superate e le tempeste e i ven
alfin s'accoglie in porto
con le sdrucite vele,
prende poscia conforto,
rammentando il furor del mar crud
Or solo in Dio si ponga ogni speran
chè sicuro si rende
chi n'è maggior perigli il ciel difen

Scena III. — *Alarico.* — Il corti
che pare avesse contribuito alla strage
e della famiglia, angustiato dal rimorso
stentemente dal pentimento, non ha pa
lo tormentano, i pensieri minacciosi n
donano un istante.

Scena IV. — *Nicandro, Niceto,*
frasia. — Manifestano la loro meravig
vore mostrato da Eustachio e dai suo
Eufrasia ricorda l'amica Teopiste e, me
siosi di sapere se il martirio sia stato g
giunge Adrasto, il Nunzio.

Scena V. — *Il Nunzio* e *detti.* —
che la morte ha già colpito i miseri,
sacrifizio, compiutosi sul rogo intorno
piangevano, mentre invece le vittime ca
turbate, volando le anime loro *lungi da*
fortunate in grembo a Dio. Udito il t
Eufrasia propone che le *beate spoglie* s
un tempio ove Roma possa venerarle,
lucenti possano splendere quelle anime,
le stelle *più chiare del dì, del sol più*

Scena VI. — Finalmente, coll' intervento di un angelo, che magnifica il sacrizio dei cristiani per la religione, ha fine la rappresentazione sacra il *Sant' Eustachio.*

Sono lieto che, facendo io per il primo l'esposizione del lavoro, possa cancellare la gratuita asserzione fatta da altri, che, non avendo mai avuto evidentemente tra le mani il dramma del Rospigliosi, volle dire avere questi rappresentato S. Eustachio nel momento più drammatico della sua vita, quando cioè una donna di un lupanare, subornata dai fautori della dottrina di Ario, si querela ad Eusebio di Nicodemia, per essere stata resa madre da Eustachio, il quale, riconosciuto innocente per confessione in *extremis vitae* dell' accusatrice stessa, viene accusato di sabellianismo.

È un errore in pregiudizio della storia che giova chiarire.

Il Sant' Eustachio di cui si occupa il Nostro, è uno dei martiri perseguitati dall' imperatore romano Adriano, e sebbene di lui non ne facciano menzione nè il Rokrbacher, nè l' Henrion, nè altri nelle loro *Storie della Chiesa*, certo visse circa il 130 dell' E. V., mentre il supposto S. Eustachio, più conosciuto per Eustazio, visse intorno il 350 e morì in esilio o in Macedonia o nell' Illiria. Fu questo un zelante avversario dell' arianesimo, un uomo profondo nelle lettere divine ed umane, secondo la testimonianza di S. Girolamo e del Sozomene. Di lui ci resta un trattato sulla *Pitonessa* o *Maga di Endor* che nel 1629 Leone Allacci pubblicò con una sua dissertazione, e che fu ristampato nell' ottavo volume dei *Critici Sacri.*

Anche la vita di S. Eustachio servì d'a
mento a molti, così prima del *S. Eustachio* del
spigliósi, abbiamo una sacra rappresentazione de
colo decimo quinto; un'altra del 1595, una
di Lodovico d'Agliè nei primi anni del seicen
Rospigliosi per il suo *S. Eustachio* forse si va
della storia, dalla quale guardingo non si scos
mai, e dell'opera di coloro che lo precedettero
stesso argomento.

Nel 1624 in Ispagna fu rappresentato un *S.*
stachio di Raffael Pereira, lavoro di cui, credo,
solo il manoscritto; nel 1629 Baldassare Baro
blicava in Francia il suo poema drammatico il *S*
t' Eustache, che il Brunetière ritiene non abbia
gine spagnuola, ma ciò non toglie che pur
possa averla; nel 1635 Fernandez Andrés scrive
S. Eustachius, tragicommedia latina. Non è da e
dersi del tutto che il Rospigliosi, che ebbe mod
vedere addentro nella produzione del teatro spagn
e che conosceva bene la letteratura francese, ignor
i due nominati lavori, e se ne valesse per qualche i

Dopo del Rospigliosi i casi fortunosi dello s
santo furono ancora svolti e portati sul teatro.
si ha una tragedia del Bartolomei, che comparì
nella seconda edizione delle sue tragedie del 16
un dramma per musica di Lodovico Sanmartino, c
del 1654; un dramma musicale di Arcangelo Spa
di Viterbo del 1671; un altro di Antonio N
del 1676; un oratorio per musica di Antero Pra
lini del 1690; e tante e tante altre, e perfino
maggio del 1869.

Cap. IX.

« Il trionfo della pietà ». « Le armi e gli amori ».

Il 16 Giugno 1654 ad Upsala Cristina di Svezia deponeva le sue insegne regali, e la stranissima donna, fatta di peccato e di virtù, sulla fine dell'anno dopo convertita al cattolicismo, venne in Roma.

S'ingaggiò fra tutti una gara per concorrere ai festeggiamenti da farsi a colei, a cui l'Italia doveva poi essere grata per la protezione munifica, accordata ai più insigni cultori delle lettere, animata dal lodevole proposito di far rifiorire la nostra letteratura.

I Barberini, che non si ritiravano mai, quando si doveva dare esempio di sontuosa ospitalità, anche questa volta primeggiarono, col riaprire il loro teatro coi drammi del Rospigliosi: *Il Trionfo della pietà*, *Le armi e gli amori*, ambedue musicati dal maestro Marco Marazzoli, e *Dal male il bene*, che, posto in musica dai maestri Abbatini (1) e Marazzoli, fu rappresentato la prima volta nel carnevale del 1653, per la riapertura del teatro Barberini, e pare anche nel 1654, per le nozze del principe di Palestrina colla nobil donna Olimpia Giustiniani.

Il primo titolo del *Trionfo della pietà* è veramente la *Vita umana.*

Eccetto il Gualdo Priorato, di cui mi servo più innanzi, nessuno spese molte parole intorno a questo

(1) Antonio Maria Abbatini (1595-1677) — Distinto compositore, maestro di cappella in Roma. — Scrisse molta musica sacra.

dramma, fu anzi citato semplicemente e si diss
esistere il libretto.

Debbo notare che nelle mie ricerche ne
chivio di S. Pietro Maiella in Napoli, ho trov
partitura: « *La Vita umana*, ovvero *Il Ti*
della Pietà — Dramma musicale — rappresen
dedicato — alla serenissima — Regina di Sve
In Roma per il Mascardi MDCLVIII.

Oltre dunque gli esemplari della Barberi
Roma e della Trivulziana di Milano, che si r
vano i soli, esiste anche quello dell' archivio mu
di Napoli.

Precede all' edizione una lettera dedicatori
Marazzoli, autore della musica, alla Regina Cris

Il dramma consta di un prologo e di tre
il primo ha sei scene, il secondo dieci, il terzo ci

Il prologo è detto dall' *Aurora*.

Del dramma sono interlocutori: la *Vita un*
— l' *Innocenza*, — la *Colpa*, — l' *Intendiment*
il *Piacere*.

Di fra le righe della partitura ho tratto il l
prologo, ma per amore di brevità non lo trascr
per intero, contento solo di notare le seguenti
fette, perchè da esse può aversi l' idea del conte
dell' intero dramma.

Sopra carro di raggi ed ostri adorno,
colmo di gioia il seno,
messaggera ne vengo a voi del giorno:
del giorno più sereno,
che di novelli fregi
già mai crescesse ai sette colli i pregi
Ritornello.

Tra pregi di pietà sì chiari e tanti ·
sopra musiche scene,
dunque d' alta pietà s' odano i vanti
perchè esprimer conviene
della Pietà gli onori
quando accresconsi a lei gloria e splendori
Ritornello.

Qui de l' Umana vita i rischi e il duolo
oggi sarà che al vivo
rappresenti ai mortali un giorno solo,
chè il suo piè fuggitivo
più fermezza non spera,
se nascendo il mattin tramonta sera.
Ritornello.

Perch' ella eviti or della colpa i danni,
or del Piacer l' offese,
scoprirà l' Innocenza i tesi inganni,
e in sì dubbie contese
si scorgerà, che in terra
l' umana vita altro non è che guerra.
Ritornello.

Dopo altre due strofe, che ancor più chiariscono il contenuto, il poeta, cioè il Rospigliosi, a cui premeva il favore di Cristina di Svezia, fa dire ad uno degli interlocutori del Prologo:

Magnanima Regina, in cui cotanta
di valor si racchiude,
gradite or qui della Pietade il vanto,
mentre dalla virtude

che in voi sì chiara splende,
esempi la Pietade stessa app
Ritorne

Il Prologo si chiude con un c
così :

Già i fior si des
coi primi lampi
e nove apprestano
vaghezze i campi.

Sulla rappresentazione di ques
la parola al conte Galeazzo Gualdo
l' *Historia della Sacra Real M*
Alessandra se ne occupa con qu

« La sera dunque dell' ulti
naro, si recitò primieramente u
intitolata il *Trionfo della pietà,* c
La materia era tutta morale, e m
parato delle scene, che furono va
gno, per la dottrina, e bellezza
come anche per la novità della n
sitissima. Rappresentava questo co
e gli inganni, con i quali, il Pia
cano ogni ora di sbattere (!) l' Inn
mento. Il rimorso della Vita nel
stanza nel rigettarli, e la fragilità

« Abbassata una tenda apparv
figurata la notte. — Cominciò
dopo a poco il Sole, che illustrò
artifizio tutto il teatro. — L' *Aur*

l'argentato suo carro quantità di fiori odoriferi, e risvegliati i pastori all'opera, servì di prologo graziosissimo. Dopo di che rimase in vaghissima prospettiva una città con due rocche opposte all'incontro, una dell'*Intendimento*, l'altra del *Piacere*, che passarono insieme un dialogo contenzioso, cercando ognuno abbattere i sentimenti dell'altro.

« Uscita poi fuori la *Vita umana* tra l'*Innocenza* e la *Colpa*, cercò ciascuna di queste di espugnare i sensi della vita. Il *Piacere* e la *Colpa* insinuano il diletto, che è la macchina più adattata per muover la volontà, e con questi l'eccitano alla lascivia, che è un eccesso del desiderio senza ragione, or all'ozio, che è padre d'ogni vizio, or alla crapula, che è madre della lussuria, or all'avarizia, che ruina la fede e la bontà, or alla superbia, che guasta e abbatte ogni virtù, or all'ira, ch'è un principio di pazzia, ed or all'invidia, che guasta le amicizie e contamina le glorie altrui.

« L'*Intendimento*, la *Innocenza* all'incontro anteponevano alla vita, per contrapposto della lascivia, la bellezza della temperanza, che è il fondamento della vita felice dell'uomo. Contro l'ozio opponevano l'esercizio e lo studio, che sono i genitori delle virtù e della gloria. Alla crapula contradicevano con l'astinenza, vera arma per vincer le tentazioni sensuali. All'avarizia con la liberalità, anima della riputazione e guida al Paradiso. Alla superbia coll'umiltà, che fa degni di compassione presso agli uomini e di misericordia con Dio. Alla iracondia con la pazienza che vince e supera tutte le difficoltà; e finalmente all'invidia col disprezzo delle cose terrene, una delle più gran parti della generosità.

« Da stimoli e incentivi bersagliata la
cedeva alle lusinghe del *Piacere*, e della *Co*
ravvedeva e aderiva alle ammonizioni dell'
mento e dell' *Innocenza*; e gareggiandosi co
scorsi tutti morali, e ripieni di gran scienz
lentemente cantati, si fecero diversi atti, e s
la scena la seconda volta, che con mirabilis
ghezza rappresentò un delizioso e ben co
giardino, ornato di figure, e di compartime
che, aggiuntovi le fontane, e una cascata
meravigliosa, si rese una delle più vaghe pro
che si possan figurare gli occhi, finalmente ne
scena, in cui si vedeva un amenissimo prato
di alberi, frutti e fiori, e una lontananza dove
vano Palazzo Vaticano, la facciata e cupola di
tro, Borgo Nuovo, e Castel S. Angelo, la *Co*
Piacere, mascheratisi da *Intendimento* e *In*
procurano d' ingannare la *Vita* con gli stim
tifizi più propri della malizia e della saga
tristi, ma uscendo fuori l' *Intendimento*, o l' *In*
con le proprie sembianze vere, e trovata la
quelle insidie, scoperti gl' inganni, coi quali
cere e la *Colpa* cercano tradirla, la rendono
duta del proprio errore, e della sua fragilit
per darle maggior vigore, e schermirla da og
sorpresa e agguato che se le potesse tendere
nano un anello d' oro con una testa di m
vece di gioia, ammonendola, che se di conti
penserà alla morte, dopo la quale ogni c
grande si riduce al niente, comprenderà,
pensa a morire non tralascia mai di ben vi
con questa chiusa si diede fine all' opera, nell
seguirono diversi intermedi di balletti e

certi di musica, e d' istrumenti molto confacevoli al gusto di così virtuosa ricreazione; concludendo poi con una ciaccona (!), danzata mirabilmente da due eccellenti ballerini, e coll' apparenza del giuoco di una girandola ripiena di fuochi d' artifizio, accompagnata dallo sparo di gran quantità di mortaletti. »

Il lavoro attestano il Priorato e gli *Avvisi*, piacque tanto, che si ripetè per sere ancora, assistendovi per una seconda e terza volta Cristina.

Figurarsi se, oltre i pregi della composizione poetica e della musica, non doveva essere gustata tanta varietà e capricciosità di macchinario scenico!..

Intorno questo lavoro del Rospigliosi corre una questione ancora risoluta, se sia opera di Giulio Rospigliosi, di Iacopo, suo nipote. Il Priorato la dice del nipote, dagli *Avvisi* risulta che è del Nostro, il quale deve essere nel fatto, perchè in caso contrario anche il Fabroni, che mostra di attenersi molto il Crescimbeni, fiorito nella seconda metà del seicento, capace di riferire testimonianze prossime ed anche colari, non avrebbe notato la *Vita umana* fra i rammi di Giulio Rospigliosi, nè il Quadrio avrebbe, ccertando esistenza dei manoscritti di sette drammi i Giulio Rospigliosi nella Trivulziana, incluso anche a *Vita umana*, nè il Moroni, da nessuno citato pel Rospigliosi è però autore di un dizionario di erudizione storica ecclesiastica in centonove volumi (!) converrebbe col de' Novaes, *Storia dei sommi pontefici fino a Pio VII*, che Giulio Rospigliosi sia autore anche della *Vita umana*. E poi nessuno fa il nome di Iacopo Rospigliosi, come autore di alcun componimento drammatico. Il Duca di Chaulnes, che in una relazione fatta al Re Cristianissimo, e della

quale conservasi il manoscritto n
rini di Brescia, dava notizie sull
lando di Iacopo gli attribuisce
non lo designa affatto scrittore di
Del cardinale Iacopo Rospigliosi
Rime inedite nella Biblioteca de
Di esse ne dette un saggio il C
Commentari, Tom. III, lib. IV.
nella sua diligente e ricca *Biblio*
fa il nome di alcun dramma che
Iacopo Rospigliosi.

Non nascondo però il mio
gnare recisamente l'affermazione
chè mi pare strano che egli esp
istoriografo e per di più presen
cadere in un errore tale. Riteng
casse sul nome indottovi dalla fr
di pubblicare sollecitamente le r
menti fatti alla Regina. Sono eq
rienza c'insegna anche oggi fre
mazioni che la stampa per certi
dà senz'altro, impossibilitata a
dicità.

I Barberini, nella solenne c
nuta a Roma di Cristina di S
ostinati e magnifici i Panfili, e
un competitore in Giovanni L
D. Camillo Panfili, ma le rapp
tro del palazzo Panfili furono
quelle dei Barberini, che nel carn
rappresentare le *Armi e gli Am*
bene del Rospigliosi.

Le armi e gli amori, di cui vi ha il manoritto nella Barberina e nella Trivulziana, secondo la de del Priorato, « è un simultaneo concorso di varii vvenimenti insieme amorosi ed armigeri, che sogliono compagnare la fortuna dei seguaci di Marte e di enere ».

Il dramma però, da quanto può rilevarsi, doeva essere spiritoso, con i soliti apparati e macchiari scenici, con intermezzi di ballabili, rivestito di ona musica e improntato molto della vivezza spanuola.

Lo stesso può dirsi dell'altro dramma *Dal male bene*.

Cap. X.

Dal male il bene » - « Il Palazzo incantato ». « L' Innocenza ».

Del dramma *Dal male il bene* godo di essere in grado di poterne dare il contenuto, perchè dopo varie ricerche per trovarne il manoscritto, potetti avere in esame la copia esistente a Pistoia nell'archivio del N. U. G.C. Rospigliosi, degno discendente di illustri antenati.

Evidentemente l' Ademollo non si curò di averla, perchè dopo aver detto che nella Barberina sono due esemplari della partitura, senza nome di compositore e senza libretto, aggiunge che non gli è stato dato avere in mano che i manoscritti dei due drammi *Didimo e Teodora*, e *La Comica del Cielo*.

Anche nella Biblioteca del Liceo M
logna vi è un esemplare della partitura
di essa vi sono le parole.

Gli interlocutori del dramma sono

Donna Eleonora Mariche — Don
sorio -- Marina, serva di *Donna Eleono*
nando della Cerda — Don Diego Ma
di *Eleonora — Tabacco*, servo di *Don*

Interlocutori del prologo:

La Fortuna.

La scena è in Madrid.

Il prologo consta di ventinove v
atto si divide in dieci scene, il second
il terzo in quindici.

Nel prologo la *Fortuna*, che av
ruota in man, — l' aurata benda e
piede — già palese la fanno a chi la

che nel mezzo alle pene
pur germoglia talor *Dal male il b*

ATTO I.

Scena I. — *Donna Leonora* e *Mar*
Leonora è contenta, perchè fra breve
fratello Don Diego. Marina le fa csserv
che la stringa omai, di felice Imeneo
Leonora le confessa che l' esempio altru
che i cavalieri danno più alla ricchezz
lezza, che alla virtù, la fanno essere mol
e che gli esempi di tante mogli infelici
dal contrarre matrimonio. Marina però

più non dirà così, *quando amor le venga a fronte,* perchè....

. . . . . il possente nume
ogni forza incatena e ogni alma strugge
d' armoniose note in un volume.

Scena II. — *Donna Leonora, D. Fernando,* e *Tabacco.* — Sopraggiungono D. Fernando della Cerda e il suo servo Tabacco. D. Fernando cerca asilo sicuro a Leonora, perchè egli ha ucciso sulla via un provocatore temerario. Leonora acconsente impressionata da *un non so che, che par che a lui la chiami,* e amorosamente cura all' ospite le ferite riportate. Mentre D. Fernando si profonde in ringraziamenti e Tabacco teme di essere scoperto, si ode bussare alla porta. È il fratello di Leonora, D. Diego, che ritorna. D. Fernando e Tabacco, temendo che sia la giustizia, spaventati si buttano da una finestra e prendono il largo pei tetti.

Scena III. — *D. Leonora* e *D. Diego.* — Dopo scambievoli ed amorose attestazioni di affetto, e dopo che D. Diego dice alla sorella come sia finita una certa quistione, per la quale era partito da casa, si ritira nella sua stanza.

Scena IV. — *D. Leonora* e *Marina.* — Marina racconta a Donna Leonora le peripezie della fuga di Don Fernando. D. Leonora se ne duole, e nello stesso tempo si compiace di essersi liberata di D. Fernando, verso il quale sentivasi già presa d' amore. Marina allora si affretta a notarle, che da D. Fernando ha avuto ordine di dirle, che egli è rimasto di lei innamorato.

Scena V. — *D. Diego* solo. — D. Dieg
amare una nobil donna di nome Elvira,
andarla a trovare, ma tormentosi presenti
turbano l'animo, e una voce intima gli ri
triste insistenza:

Tra l'erba che ride
in placide sponde
fatale s'asconde
un angue che ancide.
Oh! quanti che aspirano
alle gioie d'amor mesti sospirano
Farfalla cui giova
scherzar colla face
nel bello che piace
la morte ritrova.
Oh! quanti che aspirano
alle gioie d'amor mesti sospirano.

Scena VI. — *Don Fernando* e *Tabac*
notte. Quì forse la scena veniva mutata in
dino, quello nel quale si sono trovati a caso
nando e Tabacco nella fuga, e i due malca
lungo parlano dei casi loro occorsi.

Scena VII. — *Detti*. — Don Fernando
donna lamentarsi (è D. Elvira Ossorio), a qu
costo vuol vedere di che si tratta, e siccome
che è sempre timido, non lo vuol seguire,
solo per il luogo donde viene il lamento che s

Scena VIII. — *Tabacco* solo. — Tabacco
con malizia la curiosità del suo padrone che
d'ir cercando apposta una disgrazia, men

calmo e pacifico, caschi il mondo, non ficca il naso mai nelle cose altrui.

Scena. — *D. Fernando* e *Tabacco.* — Ritorna D. Fernando. Tabacco, vedendolo smarrito, senza parola, gli domanda che vide, e chi era la donna che, piangeva, al che D. Fernando narra e descrive di aver veduto, non visto, in una stanza terrena, la cui finestra era nascosta fra il folto di una verdeggiante fioritura, una donna che piangeva e un uomo, che, impugnando un ferro, la minacciava di morte. La poverina implorava pietà e dichiaravasi innocente delle colpe delle quali l'uomo l'accusava. L'infelice chiedeva al miserabile un'ora sola per rivolgere le sue preghiere a Dio; era tanta la compassione che destava quella donna che le fu concessa la dilazione a morire, da lei impetrata. Dopo questo racconto D. Fernando incita Tabacco ad aiutarlo alla difesa della donna, nella breve ora in cui l'uomo malvagio ha lasciata libera la vittima designata. Tabacco, che non vuol brighe, e che, per dirla schietta, teme maledettamente, si rifiuta, e D. Fernando corre solo all'impresa. Tabacco, dietro gli alberi, da lungi lo segue coll'occhio e lo vede entrare coraggiosamente nella casa.

Scena X. — *D. Fernando* e *D. Elvira.* — D. Fernando, entrato nella stanza, persuade la signora a lasciarsi condurre altrove, e, nella indecisione della scelta del luogo, la trasporta nel proprio asilo, e insieme a Tabacco vien cantato un terzetto:

Dal male il bene
talor deriva ecc.

ATTO II.

Scena I. — *D. Diego.* — D. Diego soliloquio parla del suo amore per (la donna salvata da D. Fernando); d egli è per conchiudere fra la propria cavaliere di Siviglia; e della certezza sposare Elvira, dopo però che ne avr consentimento dal fratello di lei.

Scena II. — *D. Elvira* e *D. Ferna* vira racconta a D. Fernando i casi princi pria vita, dicendosi infiammata d' amor Mariche col quale avrebbe già sposat non si fosse deciso a maritar prima la poi come una serva mendace e perfida senza di D. Diego l' abbia accusata al tello, calunniandola colpevole di indeg fratello prestata fede alle maldicenze venne poco prima a lei, domandand colpe imputatele e deciso a sopprimerl tace il resto già noto a D. Fernando. nando che cerchi D. Diego, certamen Granata, lo informi del fatto e lo s chiegga la sua mano di sposa al fratel così placato. D. Fernando si dispone ad ed Elvira attende speranzosa che

> . . . voglia il ciel che nasca intra brev
> la gioia dalle pene,
> la pace dal martir, *dal male il bene.*

Scena III. — *D. Fernando* solo. — D. Fernando esprime le pene del suo cuore per Leonora, che l'aveva con tanta cortesia ospitato; egli non sa chi ella sia, ma non indugerà un istante per ritornare a lei.

Scena IV. — *D. Diego* e *D. Leonora*. — Qui, evidentemente, la scena doveva essere trasportata in casa di D. Diego. Costui, che non sa del caso occorso a D. Elvira, non può darsi pace della sua scomparsa improvvisa, e con parole piene di affetto confessa a sua sorella Leonora la propria passione, e con cordoglio, vedendo svanire le passate dolcezze, esclama:

Se fuggite, a che venire,
se venite, a che fuggire?

D. Leonora cerca di persuaderlo, e gli dice di essersi a sua volta innamorata di un tale (D. Fernando), del quale però ella non può dargli subito particolari e precise informazioni.

Scena V. — *Marina* e *D. Leonora*. — Marina, che era stata mandata da D. Leonora ad informarsi di D. Fernando, ritorna. La scena che segue fra lei e D. Leonora si può riepilogare nel riferimento della missione ruffianesca compiuta, e nella decisione che prende D. Leonora d'andare a trovare D. Fernando.

Scena VI. — *Tabacco* solo. — Senza dubbio, la scena qui doveva di nuovo rappresentare il luogo dov'erano D. Fernando, D. Elvira e Tabacco. Da solo, quest'ultimo si commuove della disgrazia in cui è caduta D. Elvira, e, *Cicero pro domo sua*, trova il modo per lodare il proprio sistema, quello cioè di non brigarsi di nulla.

Scena VII. — *D. Fernando, … bacco.* — D. Fernando assicura D. E… è prossimo a venire. Frattanto Tab… visita di due signore. D. Elvira si …

Scena VIII. — *D. Leonora, M… nando* e *Tabacco.* — Le due signo… nora e Marina. Leonora mostra a … essere venuta, interessata dello sta… per le ferite riportate, uccidendo q… e durante la fuga dalla propria cas… D. Leonora, dovendo comunicarsi … varie cose, si fanno in disparte. Fr… e Tabacco avviene una scena comi… fa l'occhio di triglia e complimen… mentre costui, corto a cerimonie, no… dalle smorfie di Marina, le volta le… Poco dopo ritorna, annunziando a… cerca di lui il signore mandato a c… vira. Il signore è D. Diego, fratell… s'immagini la paura di questa e d… La paura di esser scoperte non … donne fortunatamente si rifugiano… mento vicino, mentre D. Fernan… lato incontro a D. Diego.

Scena IX. — *D. Elvira, D. Le…* D. Elvira protesta, perchè D. Leono… entrate nel suo appartamento. D. … ignorava, la rassicura di loro pre… cade su D. Fernando e siccome D. … bontà e la generosità, D. Leonora … pentinamente di gelosia, tosto repr… bella di Leonora (!). Tuttavia è dec… sua volta fiera gelosia nell'animo …

comunica che D. Fernando ama, potentemente riamato, una bellissima donna. D. Leonora per togliersi dalla presenza di Elvira le dice che le convien partire, perchè D. Diego Mariche l'aspetta di fuori.

Scena X. — *D. Elvira* sola. — D. Elvira, che non conosce Leonora per sorella di D. Diego, rimasta sola dà sfogo al suo cordoglio per essere tradita.

Scena XI. — *D. Fernando* e *D. Elvira.* — D. Elvira, fattasi incontro a Don Fernando, lo rimprovera, perchè, sapendo egli degli amori della signora, poco anzi uscita, e D. Diego, non l'abbia avvisata. D. Fernando, che non sa che Leonora sia sorella di D. Diego, alle parole di D. Elvira sentesi smarrire il senno e crede facilmente a ciò che quella gli dice, tanto più che ricorda il turbamento e il timore da che fu invasa D. Leonora, sentendo, poco prima, che veniva D. Diego E così mentre l'una brucia di gelosia per D. Diego l'altra sdegnasi per D. Leonora. È vero che

nasce *dal male il bene*,
ma son d'altri i contenti e mie le pene.

Così esclama alla fine del secondo atto D. Elvira.

ATTO III.

Scena I. — *D. Fernando* e *Tabacco.* — D. Fernando si approssima alla casa di D. Leonora insieme a Tabacco, che con tono allegro cerca far animo all'avvilito padrone, il quale, dopo che avrà parlato con Leonora, andrà in traccia del rivale, di D. Diego. (Si ricordi che D. Fernando non sa che D. Diego sia fratello di Leonora).

Scena II. — *D. Diego, Marina, Tabacco* e *D. Leonora.* — Siamo in D. Fernando e Tabacco, che ancora d vedono uscire D. Diego. È la prova tradimento. Tuttavia D. Fernando Leonora, e mentre bussano alla porta che canta, dando sfogo malinconico di fuori D. Fernando risponde sullo rina, che ha inteso bussare, si affacci lei D. Fernando chiede di essere am la mano di D. Leonora. Licenza è d

Scena III. — *D. Leonora, D. Fe* e *Tabacco.* — È questa la scena più D. Fernando manifesta a D. Leonora lore e lo sdegno d'essere stato offe D. Diego Mariche. Leonora, irritata D. Fernando, seguita a tacere che fratello, e, spinta dalla reputazione di lagnanza a D. Fernando del suo ar inopportuno in quanto egli nasconde donna, e in quanto ella sente potente il D. Diego. Dai due amanti sdegnati si c bievoli giustificazioni; il momento è Leonora non vuol dire chi sia D. D nando, per la vita, intende tacere la a D. Elvira. I due amanti si lascian prima essere venuti ad alcuna spiega

Scena IV. — *D. Leonora* sola. esprime il suo dispiacere che D. Fern voluto o potuto discolparsi.

Scena V. — *D. Fernando, Tab* — Fra costoro ha luogo una scen superflua.

Scena VI. — *D. Diego* solo. — Don Diego in
ad intime angoscie, pensa alle sue sventure,
è,

se una muore altra nasce,
e la tomba dell' una
d' altra nascente è cuna.

In fatti oltre la sua infelice passione per Elvira
ngustia il deperire e la malinconia della sorella,
a che egli sappia rendersene ragione.

Scena VII. — *D. Leonora* e *Marina.* — Marina,
ne sa più del diavolo, tenta di calmare la sua
ora, facendole osservare che

agli occhi degli amanti
appariscon talvolta
le formiche elefanti,

e, come ella si studia di tener nascosta la frater-
di D. Diego, così può ben essere che la donna,
in casa di D. Fernando (D. Elvira), gli sia con-
ta in parentela. Leonora non si lascia persua-
e risolve di andare a D. Fernando.

Scena VIII. — *Tabacco* solo. — (La scena è di
ovo trasportata presso D. Elvira e D. Fernando).
bacco si lamenta che debba andar cercando di
te il suo padrone, perchè così gli è stato coman-
o da D. Elvira, mentre

che per andare attorno
è stato fatto il giorno
. . . . . .

Ma chi può tubitarne? Il sole istesso,
che ha il genio ambulatorio,
per mostrar da per tutto i suoi splend
non veggio che di notte esca mai fuor

Bisogna far di necessità virtù, e Tabacco ca
s' avvia per la strada.

Scena IX. — *D. Leonora*, *Marina* e
Tabacco s' imbatte in Leonora e Marina,
si svolge una scena di niun conto.

Scena X. — *D. Elvira* sola. — Donn
strugge in lacrime, si lamenta d' esser st
da D. Diego, per cui tanto e tanto ha soffer
la morte come rimedio unico al suo soffri
nuovamente D. Fernando che a lei rechi
tizie di D. Diego.

Scena XI. — *D. Elvira* e *D. Diego*. —
bussare alla porta, Elvira corre ad aprire
sorpresa di vedere D. Diego in persona. S
scena di gelosia che succede fra i due. D.
ha sospetti sulla fedeltà dell' amante, e che
accresce con la vista del pallore e della
che sorprendono D. Elvira; costei che r
amaramente D. Diego di aver preso ad ar
donna, osando perfino di mandargliela in
farle oltraggio. D. Diego irato si scolpa dell
aggressive di D. Elvira, e risoluto dimand
perchè da tempo ella trovasi in casa di D.
la qual cosa denota chiaro chi dei due sia
giuro e l' ingannatore. Le offese vicendevoli
e D. Diego esce per andare in traccia di
dal quale vuole spiegazioni.

A XII. — *D. Elvira* sola. — Donna Elvira, amente dalle aspre parole di D. Fernando, sè stessa la fine del proprio soffrire insieme della vita.

A XIII. — *D. Fernando* e *D. Elvira*. — Di D. Fernando dice di aver visto D. Diego, di gli potuto parlare, ma di avere invece ap- lla bocca stessa di D. Leonora che ella ama ». D. Elvira, d'innanzi a tanta sicura affer- , giura di non amare più oltre un uomo che ato mentire vilmente.

ENA XIV. — *D. Diego, D. Elvira* e *D. Fer-* — D. Elvira, presenti D. Diego e D. Fer- loro avverte che è decisa all'indomani di in un convento,

> onde se fu Don Diego
> la prima fiamma mia,
> benchè ingrato e crudel, l'ultima sia.

l mondo è vana lusinga, ed ella lo abbando- enza meno, e il proprio sangue, il proprio il proprio carattere non le consentono d'incon- li nuovo il disprezzo di D. Diego.

ENA XV — *D. Leonora, Marina, D. Diego, rnando, D. Elvira* e *Tabacco*. — È l'ultima in cui figurano tutti i personaggi. D. Fer- incolpa D. Diego di essere stato causa di ogni e lo invita ad una partita cavalleresca. D. Diego a, non senza prima aver dichiarato che egli D. Elvira, e che Leonora è sua sorella. Tutti, e rnando più d'ogni altro, alla rivelazione tra- no, e fattosi innanzi, D. Fernando spiega a

D. Diego le ragioni del suo incontr
e D. Elvira. Dopo ciò D. Fernando
dere in isposa al fratello, Leonora.
sente, lieto di poter sposare Elvira
avrà informato il fratello di lei, D.

E così il dramma termina lie
pezzo concertato che finisce:

> Su su dunque, su su le p
> celebriam gareggiando
> la celeste pietà che ne sovvien
> e tragge a suo piacer *Dal ma*

È questo il dramma del Rospi
v'è certamente, con trovate d'umori
dallo aver messo in iscena i due ser
bacco, l'una, una scaltra, ciarliera,
l'altro, un buon diavolo che fa ogni
si vuole, ma sempre timido, circospe
e malizioso. I personaggi vi sono
qualche efficacia, e il loro operare
mano con discreta perizia di effetto,
lesi spesso stucchevole prolissità, sicc
taggio sarebbe stato pel dramma se
tutto superflue, non fossero state co
alcune altre fosse stata data maggio
inutilmente allungate ad arte

Il Rospigliosi, componendo il su
male il bene ebbe presente qualche
Non ne dubito. Chi ha letto la com
ron de la Barca, *No siempre lo peo*
da solo convincersene. Nella comm
poeta spagnuolo in fatti abbiamo

o, un D. Diego, che ama una fanciulla della tessa città, Beatrice, che vive con un fratello, iovanni. Nel Rospigliosi vi è tutto questo, sol- il fratello chiamasi Don Luigi, il quale non , perchè crede opportuno di maritar prima una orella, Don Giovanni invece nel Calderon non , perchè attende prima il risultato di un giu- . Una Leonora, da principio fredda, indifferente lotte di amore e poi amante fedele ed affettuosa, tanto nel Calderon che nel Rospigliosi. Il Cal- on ha pure la scena notturna dell' attentato, colla erenza che Calderon, dovendo comporre una com- lia, e potendo essere più libero si serve di situa- i più complicate, mentre nel Rospigliosi la scena volge tra la sorella e il fratello, e come D. Elvira vediamo difesa da D. Fernando, così presso il fe- do poeta spagnuolo una D. Erminia fugge difesa un cavaliere. Comuni sono parecchi incidenti nati pari da equivoco di persone. Così le scene del- mante che salta dal balcone e fugge; dell'insistenza vicendevoli giustificazioni; del fratello che ha la va dell' innocenza della sorella, e gli amanti quella e loro donne e viceversa; dei vari riconoscimenti elle soluzioni favorevoli, noi le troviamo svilup- e tanto nel Calderon quanto nel Rospigliosi.

Direi che il Rospigliosi si valse anche del Calderon situazioni che tolse dalla splendida commedia *me duende*, come, per esempio, della scena del- ncontro fra D. Angela e D. Emanuele, e di quelle vaci tra il servo e D. Emanuele stesso; dall'altra migliante: *Casa con dos puertas mala es de guar- r*, e forse anche da una terza: *Antes que todo es i dama*.

Ciò, certo, non costituisce plagio
ha creato tutto ciò che ha prodotto,
imitò Ariosto, imitò Shakspeare, imi
ciò non menoma la loro opera letter
un merito dello scrittore sta anche nel
giore o minore di originalità data alla

Gli stessi drammi del Calderon
argomento originale, ma spesso sogg
sono tolti dalle sacre scritture, dalla
di autori latini e persino, e spesso anc
componimenti drammatici svolti da
ciò?.... non importa, perchè egli se
stendere, stemperare la materia secc
un effetto drammatico tutto proprio.

La fama del Calderon era vivis
Rospigliosi fu in Ispagna la prima v
stro anzi dovette essere presente al s
cuno dei lavori del Calderon, e sp
Dame duende, quando si rappresentò
del 1629, per il battesimo del princi
lippo IV.

Poi prima che si partisse di Spa
conoscere l'edizione parziale (1633)
del Calderon, e quando vi ritornò, d
certamente d'edizione meno incompl
forse una relazione fu stretta fra il
grande poeta, che era stato chiamat
Filippo; che empiva tuttavia e più
nome il teatro, e che formava con l
duzione una fonte d'imitazione ine
autori contemporanei, non della Spag
di ogni nazione, e soprattutto della
l'Italia.

Il Calderon de la Barca, a preferenza di molti altri e dello stesso Lopez de Vega, dovette piacere al Rospigliosi. Il Calderon, che usava dell' arte per la riproduzione efficace e particolareggiata degli ideali e delle credenze del suo popolo e della sua società; Calderon, che esumava per l' opera sua obliate o mal conosciuti argomenti da memorie religiose; il Calderon che si studiava di dare ai suoi personaggi, anche se allegorici, movimento al possibile umano, e che portava sul teatro tutta la sua natura di uomo morale ed onesto, e tutta l'anima sua di cristiano convinto e sincero; il Calderon, cui la preocupazione innegabile per l' effetto non impediva che sfuggisse alla ricercatezza volgare per assorgere ad una nobiltà di concezione educatrice, ad un'armonia superiore di sentimenti e di motivi, che dava talvolta al suo teatro fisonomia e colore di elevazione e persuasione mistica, dovette esercitare un certo fascino sull'animo del Rospigliosi, il quale non è meraviglia, che prendesse come modelli alcune fra le più animate, le più fresche, le più ingegnose commedie del Calderon, per comporre drammi, che forse furono abbozzati prima, e in seguito sviluppati e accomodati per la scena.

Con ciò non è da supporsi lontanamente un paragone fra il melodramma del Rospigliosi e i lavori del Calderon, abbondanti di complicatissimi intrecci, e di originalissime risorse di concezione e di forma, e condotti quali un ingegno come quello del loro autore, poteva ideare, ed ideare in un periodo di massimo splendore pel teatro spagnuolo. Il melodramma del Rospigliosi è invece limitato solo a quei punti d' intreccio che può prestarsi e bastare al

genere di componimento trattato, e quantunque il suo autore abbia non spregevoli qualità di poeta, pure, in un periodo di decadenza e d'infanzia pel nostro teatro, non può pretendersi da lui perfezione, e neppure privilegio di qualità melodrammatiche.

Certo è ancora che *Dal male il bene* è uno dei drammi più ben riusciti del Rospigliosi, e forse l'unico che non abbia nessuna tinta religiosa, e che palesi nel suo autore un certo vigore drammatico e anche una certa pratica nello sceneggiare un argomento per teatro. Chi ha una qualsiasi conoscenza dei drammi del seicento, questo del Rospigliosi dovrà giudicarlo con deferenza, e giustificare il favore che ai suoi tempi godeva presso l'alta società romana il nobile prelato.

Se *Dal male il bene* fu rappresentato, come dicemmo, in occasione della venuta a Roma della Regina di Svezia, dicemmo anche che la prima volta fu dato nel 1653, per la qualcosa, o *La Vita umana*, o *Le armi e gli amori*, può dunque considerarsi l'ultimo melodramma composto dal Rospigliosi, perchè anche *La Comica del Cielo*, che vedremo rappresentata durante il suo pontificato, fu scritta quando egli era Nunzio in Ispagna.

È errato perciò il frontespizio del dramma *Dal male il bene* nell'esemplare, conservato nell'archivio Rospigliosi a Pistoia, e credo quindi anche quello del manoscritto, passato dal Cassigoli alla Nazionale di Firenze, di cui quello deve essere copia, perchè reca: *Dal male il bene, dramma musicale dell' emminentissimo cardinale Giulio Rospigliosi*, in cui la parola *cardinale*, aggiunta evidentemente da un copista in tempo molto posteriore, e forse vicino a noi, farebbe credere

che il poeta avesse composto il dramma dopo la nomina al porporato, avvenuta nel 1657.

Nell'opera melodrammatica del Rospigliosi, vi si ravvisa una diversa natura, secondo cronologia, così, mentre nei primi drammi è spiccato l'elemento religioso, in seguito troviamo che l'elemento che predomina è il morale, e talvolta con qualche spruzzo di profano, conseguenza questa del mutarsi graduale dell'indole e del gusto sociale, a che necessariamente doveva il poeta uniformarsi, per poter piacere. Era un progresso di maggior libertà artistica che veniva su, svolgendosi a poco a poco, e che al Rospigliosi non poteva sfuggire, e al quale anzi non poteva rinunziare, per tornare a ritroso e trattare un genere, soggetto ad un carattere che non era più del tempo. Risiede appunto in questa coscienza del poeta il suo merito maggiore.

E inoltre, negli ultimi drammi si nota un minore impaccio nella tecnica artistica, e una maggior fede delle proprie forze e della propria abilità, per cui l'effetto non è più il risultato di un apparato grandioso, sovrabbondante e manierato di elementi naturali e soprannaturali, di attributi astratti e di enti concreti posti in mostra pomposa e terrena. Tutto questo per chi giudica serenamente, è sufficiente perchè si convenga con molti che il Rospigliosi è un precursore dello Zeno e del Metastasio.

Altri drammi di Giulio Rospigliosi, dei quali non si può precisare la data della rappresentazione, e tanto meno della composizione, mancando notizie certe, sono: *Il Palazzo incantato* e *L'Innocenza*.

Però per la loro indole appartengono alla seconda maniera drammatica del poeta, e quindi non

credo di errare, ritenendo che fossero comp
anni prossimi alla partenza dell' autore c
in Ispagna, o negli anni tra il 1653 e il
a dire nel tempo che corre tra il termin
nunziatura in Ispagna e la riapertura del
berini per la venuta di Cristina di Svezi

La precedenza cronologica di questi
sugli altri d' indole profana, come *L'armi*
e *Dal male il bene*, già ricordati, e *La*
cielo del quale tra breve parlerò, mi è pr
dal fatto, che il Rospigliosi, che tentava
dire nella perfezione dell' arte drammatic
capito che al dramma era nociva una i
soverchieria di scene e vi aveva badato
suoi drammi ultimamente menzionati, l
sono nè lunghe, nè in numero eccessivo,
Palazzo incantato abbiamo perfettamente
e nell' *Innocenza* abbiamo scene brevis
dramma è di cinque atti e vi agiscono
personaggi principali (!).

Del *Palazzo incantato*, si trovano t
della partitura e del libretto nella Barb
due come scrissero l' Ademollo e il Beani.

I codici della Barberina non hanno i
l' autore della musica, e quello segnato
lascia il dubbio che l'autore del libretto
Rospigliosi, ma nella biblioteca del Lice
Bologna vi ha un altro codice, non cita
per cui il dubbio scompare.

Il titolo è diverso: *Il Palazzo d' Atl*
La guerriera amante, poesia di Mousi
Rospigliosi e posto in musica dal signor
Non vi è data di rappresentazione. Il dra

atti con parole fra le righe della partitura. Il I atto ha 15 scene; il II 17; il III 8. L'Ademollo dice che il III atto componesi di 38 scene, ciò può far supporre, o che egli prendesse un abbaglio, o che realmente i codici della Barberina ne abbiamo 38, ridotte poi dal Rospigliosi in altro codice più perfetto e più completo, quale credo appunto sia quello di Bologna.

Si ricordi che a proposito del dramma *S. Teodora* avanzammo le nostre convinzioni non infondate, ritenendo che quel lavoro non fosse che il *Didimo e Teodora*, cioè uno stesso dramma con titolo diverso in esemplari diversi.

Lo stesso può dirsi ora del *Palazzo incantato*, o del *Palazzo d'Atlante;* sono titoli differenti dati secondo gusto e capriccio a copie diverse di uno stesso componimento.

I personaggi del prologo del *Palazzo* sono la *Pittura*, la *Poesia*, la *Musica*, la *Magia;* del dramma: *Angelica, Orlando, Bradamante, Marfisa, Ferrau, Sacripante, Ruggero, Alceste, Fiordiligi, Mandricardo, Gradasso, Atlante, Olimpia, Doralice, Iroldo, Astolfo* ecc.

Un dramma, come si vede facilmente, derivato dalla feconda concezione ariostesca, poichè si ricorreva spesso dai poeti melodrammatici agli episodi degli epici più in voga, attenendosi anche al relativo apparato scenico, artifizioso e ricco di prospettive, di mutamenti e di macchine. Dunque, un altro saggio di quella convenzionale ricercatezza scenica dalla quale per buona sorte il Rospigliosi seppe tenersi in seguito lontano. E in ciò non è una nuova prova per rite-

nere la precedenza della composizione del *Pala*
incantato? A me pare di sì.

Il chiarissimo e già citato Luigi Torchi a
posito del *Palazzo d' Atlante*, scrive: « È quest
prima volta che vedesi fra i diversi compositori
cognome Rossi il presente Luigi. La musica di qu
dramma è in tre atti assai lunghi e 24 person
in esso introdusse il poeta, che tutti sono notati n
seconda carta insieme agli autori che sostenn
ognuna delle parti. Fra questi esecutori furon
cav. Loreto Vettori, (commediografo del sec. XV
che rappresentò il personaggio di *Angelica* e M
Savioni (artista rinomato dello stesso secolo) che ca
la parte di *Alceste*, questo in contralto, l' altro
soprano.

Del valore artistico di questo Luigi Rossi
bella testimonianza in ispecie i cori frequenti
dramma, de' quali alcuno se ne vede infino per d
voci. Ma fatta astrazione della buona fattura d
musica è da meravigliare come potessero gli udi
aver pazienza d' assistere a una siffatta rappresen
zione di più e più ore, essendo nientemeno che di
pagine questa partitura ». (1)

Dell' *Innocenza* esiste un codice nella Barberi
con questa semplice indicazione: *opera in musica*
Giulio Rospigliosi poi Papa Clemente IX. Precede
prologo, eseguito dall' *Innocenza*, e che incomin
con le parole: *La pura neve onde fiammeggia*
vento (!)

---

(1) L. Torchi. — *Catalogo dei manoscritti del Liceo musical*
Bologna.

Il Padre Bianchi, lo vedemmo a suo tempo, attribuisce al Rospigliosi anche una *Datira* e una *Sofronia*, può darsi, che il Rospigliosi abbia scritto anche questi due drammi, può darsi che il Bianchi li abbia trovati e letti, ma a me nè ad altri riuscì di averne nuova, e perciò, senza negarne assolutamente l'esistenza, tanto più che abbiamo visto che il Bianchi non sbagliava nell'attribuire al Rospigliosi anche un *S. Eustachio*, non mi è possibile, almeno per ora, parlarne.

Cap. XI.

« La Comica del Cielo ».

Creato Pontefice Giulio Rospigliosi nel 1667, col nome di Clemente IX, non cessò di proteggere gli uomini di sapere, ed anzi li ricevette ed accolse con molta deferenza nella sua amicizia, e, amante d'ogni bella cosa, e desideroso di accrescere pregio dove potesse, non trascurò mezzi per riuscirvi. Uomo di lettere egli stesso, protesse ed amò del pari e letterati e scienziati e artisti, e così, mentre da una parte a lui erano cari il Bona, il Ricci e Leone Allacci, non gli erano meno accetti il Kircher, dottissimo matematico, inventore dello specchio ustorio che porta il suo nome, l'archeologo Ciampini, l'astronomo Casini, il Berrettini, il Salvator Rosa, il Barromini, il Bernino ecc.

E mentre dall'altra parte incitava, perchè fossero ampiamente curati gli studi storici e coltivate le let-

tere, le lingue orientali e la filosofia,
alle scienze astronomiche e naturali, c
ture e sculture per arricchire le galle
Basilica di S. Pietro, il ponte S. Ang
guiva così molto degnamente il cult
professato dai pontefici più munificen
secoli precedenti, e da Urbano VIII e
che vissero e pontificarono nello stes

Fosse risveglio della sua tendenz
tica, fosse ragione di mostrare sempr
suo per gli artisti, o fosse, il che è p
sità, per così dire, imposta dal gusto
venzionale dell'alta società, certo è
vale del 1668, nel teatro del palazz
Fiano al Corso, abitato dai Rospigl
sentata *La Comica del Cielo,* melod
mente IX, ma composto, a quanto ri
di Roma, che si conservano nell'Arc
dove ho avuto l' opportunità di esami
in cui era Nunzio in Ispagna.

Negli *Avvisi* stessi ho trovato ch
presentazione, che doveva aver luogo
di gennaio, per indisposizione di d
luogo invece ai primi di febbraio; è
che fosse rappresentata il 5 gennaio,
Belloni. Ogni cosa proseguì ordinata,
fosse angusto, e vi fossero stati invit
gli *oltramontani*. In quanto al success
freddino la prima sera, perchè buona
blico, dicono sempre gli *Avvisi*, alla
una comica avrebbe preferito le dis
sbordellata!...

Ma *La Comica del Cielo*, pare che finisse coll'imporsi, poichè si ripetè per varie sere con crescente successo, perchè *bella di scene* (le aveva ideate il famoso Bernini), *di abiti e di trattamenti*, e perchè la musica d'Antonmaria Abbatini, diretta da monsignor Ludovico Lenzi, fu giudicata *buona e capricciosa*. Si aggiunga che durante l'attesa dello spettacolo e negli intervalli veniva fatta una larga distribuzione di confetti e di rinfreschi. S'immagini dunque, se lo spettacolo non dovesse tornare gradito, anche se tirato in lungo, tanto in lungo, che qualche sera al lavoro di Clemente IX si fece precedere, o seguire, una *composizione ricca di abiti, di scene e ridicola, un po' grassetta di Filippo Acciaiuoli.* (1)

La Comica, come ho già notato, ebbe ripetuti successi, fu ridotta anche per un teatro di burattini, e tanto fu l'impressione prodotta sull'animo degli spettatori dalla protagonista del dramma, che qualche mese dopo, secondo nei suoi *Avvisi* assicura Ferdinando Raggi, una nobile fanciulla volle convertirsi e farsi monaca.

Quantunque non creda che teatralmente sia questo il lavoro migliore del Rospigliosi, pure sono tentato di rilevarne la struttura generale, siccome il dramma presenta qualche novità di concetto, e letterariamente mi sembra non sia privo di pregi, non mancandovi scene efficacemente svolte, e rivestite di maniera poetica piacevole e dignitosa.

---

(1) Filippo Acciaiuoli, romano (1637-1700). Spirito irrequieto viaggiò moltissimo. Fu membro dell'Arcadia. Scrisse drammi ed alcuni ne musicò, acquistandosi buon nome, che accrebbe con l'invenzione dell'odierno meccanismo teatrale.

La Comica del Cielo consta d
atti. Il primo si divide in undici s
quattordici ed il terzo in dodici.

Il prologo si svolge fra i due i
ed Urania. Il contenuto del prol
Talia, vedendo approssimarsi Uran

. . . . . .
Qual mia ventura, o bella,
o dotta Urania, interprete dei ci
su queste scene a passeggiar ti
. . . . . .
Oggi chi ti conduce
peregrina del ciel nel basso mo
di tenebre fecondo?
A me palesa ciò che il cor desi
pronta ancella ai tuoi cenni ecc

Urania risponde:

Pietosa cura che di te mi pren
in sì festivi giorni (1)
vuol che a vederti torni,
e consigliera a tuo favor mi re

E il consiglio che si affretta a darle

non d' amanti idolatri
insipida menzogna, o vile istori
ravvivi la memoria.

(1) Ricorrevano grandiose feste a Valenza.

È qui manifesto un intendimento corretto dell'autore, che l'arte si avviasse una buona volta per la diritta via, evitando tutto ciò che potesse indurre il popolo all'errore, e che l'arte tornasse ad essere maestra di giovevoli ammaestramenti, accoppiando l'utile al diletto e in modo sì chiaro da potersi vedere come in uno specchio

ciò che fuggir, ciò che seguir si debba.

Talia, che ha esperienza dei tempi depravati che corrono, non le nasconde la difficoltà di effettuare i suoi saggi consigli, perchè al popolo soprattutto

. . . . . piace
lingua oscena e mordace.

Ma poi soggiunge che anch'essa ebbe già in animo di emendare in qualche modo il teatro, svolgendo sulle scene un fatto del tutto morale e degno di considerazione. E qui l'autore con gradevole sintesi restringe il contenuto del dramma che dovrà rappresentarsi, facendo dire a Talia:

Sarà delle mie note oggetto illustre
del mar di Cartagena
dolce e bella sirena,
Baltassara, di cui
i teatri e le scene andaro altere
sulle contrade Flere;
che poscia al vago april degli anni suoi,
comica penitente,
per sentieri più foschi,

ma per giungere al ciel sempre più cert
cangiò le scene in boschi,
i tëatri in deserti,
sciolto il crin, nudo il piede al caldo, al
serbò contro l'inferno il core invitto,
emula in terra, e poi compagna in cielo
delle Marie di Magdala e di Egitto.

Ed Urania, compiacendosi di ciò che
Talia, con animo ricolmo di fede, con pie
cimento della Provvidenza divina, esclama

Così vedranno i miseri mortali
che per le vie del mondo
d'un'anima smarrita
Iddio non suole abbandonar la traccia;
or la chiama, or l'invita,
a lei stende la mano, apre le braccia.
E quante volte in pelago profondo
di colpe immense a chi si crede assort
la penitenza è asil sicuro e porto!

E il prologo, che doveva essere un
e che rivela sentimento e vena di poeta no
ha termine con un'aria cantata da Talia e
con la quale si esalta la penitenza.

Costituisce la scena del primo atto un
della protagonista del dramma, Baltassara
non sa spiegarsi, perchè abbia la mente
il cuore in agitazione. Ma non è ella Baltass
que nota per la sua vigoria, per la sua be
l'arte sua, perchè dunque dev'essere ang
tormentosi pensieri e da continui dubbi?

A rompere il monotono soliloquio di Baltassara, ecco l'amica Beatrice che domanda la ragione della sua mestizia, e l'avverte che il pubblico attende in teatro, dando segni di stanchezza e d'impazienza. Baltassara non crede debba più indugiarsi per la rappresentazione nella quale ella sosterrà la parte di *Clorinda*, e Beatrice quella di *Erminia*.

A questa seconda scena, utile solo per chiarire il concetto che dovrà svolgersi, e che non presenta però alcun pregio che meriti di essere rilevato, segue la terza scena, fra Rodrigo, innamorato di Beatrice, e Alvero, amante di Baltassara.

Ambedue mostrano l'impazienza di ammirare le loro donne valenti tanto nella comica, benchè Rodrigo, parlando con Alvero, riconosca che Baltassara è superiore alla sua Beatrice, dicendo:

negar però non soglio
che in comica palestra
discepola è la mia la tua măestra.

Si osservi con quanta giusta parsimonia, schiva dalle esagerazioni del secolo, Alvero esprime il compiacimento che egli prova di veder la sua donna:

O come pigra mai giunge quell'ora,
in cui mi è dato in sorte
d'ammirar del mio bene i bei sembianti;
quanto rapide e corte
sembrano quelle allora,
quando di sua virtù vagheggio i vanti.

E Rodrigo, non sai bene, se c
d'ironia, o per convenire realmen
conclusioni dell'amico, esclama:

Miseria degli amanti!
A chi l'amato oggetto avido at
ogni momento un secolo si ren

Alvero, compreso da quell'entu
gli amanti sogliono giudicare le pers
dendo alla sua Baltassara, dice:

A questa ugual non videro le
e di Roma e d'Atene.
Grazie nella lingua, amor negli occ
ogni accento, ogni sguardo,
par che formi, e che scocchi,
all'alma una catena, al cor un dard
D'arricchir Baltassara
fan sempre l'arte e la natura a gar

(Si noti il felicissimo concetto che segu
dell'espressione)

Ha bellezze che unisce e guerra
la mäestà che alletta,
il rigore che piace,
l'orgoglio che diletta;
non mi vuol, non mi caccia,
non mi stima e disprezza,
l'amor mio non isdegna e non gradis
se parlo vuol che io taccia,
soffre s'io taccio, il mio tacer non vu

s' io le chiedo talor per chi languisce,
risponde con asprezza,
o d' una sfinge ha oscure parole.

Il lettore si sarà già accorto che ciò che ha osservato Alvero in Baltassara è giusto, perchè un' esitanza, un' indecisione spirituale nell' animo della fanciulla doveva sempre esistere, ed esitante, indecisa abbiamo avuto agio di giudicarla nella prima scena, quando invoca che la lascino *incerti pensieri.*

Avere compagno al duolo scema la pena, gli risponde su per giù in poche parole Rodrigo, poichè anche Beatrice, donna di animo virile, è amante solo delle gare guerresche,

. . é una tigre ai lamenti, ai preghi un' aspe,
solo s' allegra al lampo
ch' esce dai brandi ignudi,
e par che goda sol d' udire in campo
percossi acciari e flagellati scudi.

Alvero pone termine al parlare di Rodrigo, facendogli osservare che la gente si affretta, si pigia per prendere posto alla rappresentazione dell' episodio della *Gerusalemme Liberata*, per ammirare *Clorinda* che sarà interpretata da Baldassara. Nel frattempo si sentono le grida del pubblico, che provengono da dietro le scene, incitanti, perchè la rappresentazione incominci,

Troppa, troppa dimora,
fora il prologo, fora.

Il prologo di cui si vuol fuori gli esecuto
appunto che dovrà precedere la rappresent
cui figurerà Baltassara. Il pubblico che vi
sistere è immaginario, e lo si suppone nasc
lo scenario del vero teatro.

E il prologo ha luogo finalmente, reci
Vittoria che invita i campioni della Fede a
acquisto, all' *armi pietose*, mentre *s' arma*
di Libia il popol misto.

Questo secondo prologo ha qua e là
reminiscenze tassiane, ma addirittura riprodu
sioni tolte di peso dalla *Gerusalemme,* e te
la seguente strofa, efficacemente allusiva:

Nel felice soggiorno
dove il campione eterno,
il Signor degli eserciti temuto,
morendo s' è veduto
vincer la morte e soggiogar l' inferno,
sua ministra ed ancella oggi ritorno;
dove Cristo à la tomba, il sol la cuna,
più non vanti il suo trono empia la luna.

Segue quindi un'arietta su di un'altra
pecca di sciatteria e di vacuità.

La quinta scena del dramma, e che s
la prima dell' azione che si svolge sul teatr
sul palcoscenico, avviene fra Aladino, il re
salemme, e Ismeno, (nel manoscritto non
i personaggi del dramma) il mago dapprim
e poi pagano, *a cui le malie son d' arme*

L' azione si vede che incomincia co
canto del Tasso, quando cioè per interc

Clorinda, Aladino si è deciso di lasciare in vita Sofronia ed Olindo, e, come in Tasso, anche nel dramma troviamo *a tanto intercessor nulla si neghi.*

La scena è condotta alquanto negligentemente e insufficientemente, perchè non vi ha nulla che la ravvivi, se ne togli la giusta osservazione che Aladino, orgoglioso e sicuro dei futuri eventi di guerra, fa ad Ismeno, notandogli che,

> Vanta in Soria l'esercito di Cristo
> più di un illustre acquisto;
> Antiochia espugnata e poi difesa
> e di Tortosa e di Nicea l'impresa,

e la risposta rigida, altera che a lui dà Aladino:

> Saprò schivar con provvidi consigli
> preveduti perigli;
> fortuna non ha mai stabile loco
> e Marte ancor della fortuna è gioco.

Biscotto e Lisa, servi fedeli di Baltassara, danno luogo alla scena seguente, che letterariamente vale poco o nulla, ma il lungo *a solo* di Biscotto doveva costituire una piacevole pagina di opera buffa. In fatti Biscotto ci si presenta come un semplice soldato, malizioso e allegro, che si lamenta di essere tolto alla sua abituale poltroneria per dovere andare a combattere. Lui che non vi aveva mai pensato, lui che non ebbe mai *nè genio, nè simpatia pel Dio delle armi*, lui che sempre *nella guaina ebbe in sequestro la spada*, e che stimò...

. . . . . un bel mestiere
sempre alla fin del mese,
senza uscir dal pāese,
tirar le paghe e starsene al quarti

chi l'avrebbe detto che gli sarebbe poi
un giorno

. . . . . espor la pancia
alla punta d'un dardo o d'una lancia

Al sol pensare che un *indiscreto tamb*
intimargli *la guardia*, esponendolo così
impetuoso di tramontana o al soffocante ca
in campo aperto, gli viene la pelle d'oca
pauroso confessa:

Io me lo sento addosso
dover dentro d'un fosso
maledir Marte e bestemmiar Bellona,

sente nell'animo risvegliarsi un sentimen
cola reputazione di sè stesso, e la ridicol
di poter lasciare di sè nome onorato, e se

ma pur sarà mia gloria,
dopo molti anni e lustri
che una famosa istoria,
tra gli altri fatti illustri,
narri ai posteri miei che il padre, o l'
se visse da poltron, morì da bravo.

Lisa, che sopraggiunge, esclama

Dormi Gerusalem, dormi secura
sopra tanta bravura
. . . . . .

E Biscotto, vedendo a lui dirette le parole di Lisa, ostentando un ardire, un coraggio, che in effetto non sente, uscendo di scena con Lisa, le dice:

. . . , ... a tempo e loco
vedrai farsi da me cose di foco.

Finalmente ecco la scena VII con Baltassara. Dalla protagonista, tanto attesa, ci aspetteremmo qualche cosa di bello, una trovata felice dello emminentissimo autore, ma invece ecco una scena di ripiego, la cui necessità non è giustificata dallo svolgersi dall' azione, poichè Baltassara, solo per dire che ella è confusa, che ha il senno oscurato da mille pensieri, si presenta in iscena quando.... quando non dovrebbe presentarsi, tanto che di dentro si ode una voce che l' avverte che *è uscita troppo in fretta* (!)

Siamo all' VIII scena, quando cioè Ircano, esorta i compagni d'arme a combattere da valorosi e ordinati *secondo comando,* imperocchè

. . . . . .
coll' ardire e il consiglio
la patria si difende.
Chi non sprezza il periglio
fede, amor, libertà, gloria non cura.

Oltre questi versi, che sono i migliori
monito di Ircano, vi è un coro cantato di
gente del popolo che sollecita all'armi i
Ircano. Le parole del coro sono belle ed h
certa energia, non sempre raggiunta da al
del tempo, e però si consideri:

All' armi, alle mura. D' ostile congiur
guerrieri vi chiama non dubbia la fama.
Rimbomba la tromba,
il timpano suona,
funeste tempeste
minaccia Bellona.
Arditi nitriti
assordano i campi,
già parmi dell' armi
che splendano i lampi.
Già sollevata polve il cielo oscura:
all' armi, alle mura ecc. ecc.

Nella lunga scena che segue ricomparis
sara. È la scena più importante dell' atto.
felici di forma e di concetto, lontani per
fezione e da assoluta originalità, ma degn
notati in un autore di un' epoca, caratte
manierismo ed esagerazione.

Baltassara si presenta sotto le spoglie d
e canta:

Quella son io che dall' età più ace
. . . . . .
sprezzai gl' ingegni femminili e gli usi,
nè la mano superba

si degnò d'inchinarsi agli aghi, ai fusi.
D'indomito destrier premendo il dorso
seppi allenarlo al corso;
e sotto degli acciari al grave incarco
ferir col brando e fulminar coll'arco.

Mentre ella prosegue, una sentinella, che passeggia non vista, a poca distanza da Baltassara, canta una graziosa canzone,

La bellezza che splende così
è un baleno che rapido fugge,
una neve che ratta si strugge,
una rosa che ha vita di un dì.

Quella voce scende nell'animo di Baltassara misteriosamente, non sa farsi ragione se sia voce umana quella che essa sente, o piuttosto un'intima voce dell'anima che intende ridurla alla considerazione della vita, facendole notare la caducità delle cose mortali, e che, ammonendola delle colpe passate, voglia richiamarla al pentimento di sè stessa. E Baltassara, convinta che Dio la chiami a sè, *vengo, o Signore*, esclama, e, deponendo le armi, soggiunge con islancio sincero di devozione e di contrizione:

armi che solo a me fanno la guerra,
peso che all'alma più che al corpo è grave,
o gemmate catene, aurei monili,
quante più care al mondo
tanto agli occhi di Dio pompe più vili.
io vi rendo alla terra;
non più complici intorno

delle mie vanità, dei falli miei,
che a mio danno potrei
temervi ancora testimoni un giorno.
. . . . . .

E siccome altra volta, non sapeva spiegars
calzante, varia e penosa ridda che nella sua
intrecciavano i pensieri, ora soggiunge:

Seguitemi, pensieri,
or si che riconosco il vostro zelo,
voi per volare al cielo
m' insegnaste i sentieri.
Il deserto m' aspetta,
orror di solitudine mi vuole,
desio di penitenza i passi affretta,
non sono più degna di mirare il sole.

Alvero e Rodrigo, i due innamorati, ricor
scono nella penultima scena. Essi hanno certa
udite le parole di Baltassara, e la risoluzione
da lei di convertirsi ha dato le vertigini ad A
Rodrigo cerca ricondurlo alla ragione, ma A
innamorato com' è, non è capace di lasciarsi p
dere, e assicura che, possa andar Baltassara an
capo al mondo, fra gli estremi ghiacci della Sci
gli ardenti deserti della Libia, o dove non
raggio di sole, egli la seguirá, poichè alle *vel*
d' amore è vano ogni ostacolo.

Nell' ultima scena torna Biscotto, il capo a
e con lui torna la Lisa, e poi Beatrice, Ism
Aladino.

Biscotto, come vede in terra sparse le vesti e le armi di Baltassara, si volge a Lisa, e, tocca a noi, dice, prender su ogni cosa, ma Lisa vuole invece seguire Baltassara, nella speranza di farla recedere dal suo divisamento. È donna, e non sarà difficile. Biscotto non se ne sente, e calmo e con la solita indifferenza conchiude con lepidezza, ma più saggiamente di un saggio:

Se al deserto sen gio,
meta del suo desio,
il seguirla colà saria per certo
predicare al deserto.

Frattanto Beatrice, in disparte, sdegnosamente censura Baltassara per la determinazione presa, secondo lei, prova evidente di poco senno. Al giudizio di Beatrice seguono pochi commenti di Ismeno e di Aladino.

L'atto si chiude con un madrigale, cantato a cinque voci, col quale si lamenta la perdita di Baltassara, l'*onor di Pindo, e dei tëatri il vanto*, per cui le scene d'oggi innanzi dovranno mutare in lagrime le gioie ed i trionfi del passato.

Varii spettatori (esempi di spettatori sulla scena non sono scarsi) esprimono il loro parere sulla decisione presa da Baltassara, e la giustificano con diversi giudizi, finchè un comico, uscendo sulla scena, avverte che:

Ciascuno può gir ove il desio l'invita,

perchè

La commedia è finita.

E così, terminata la rappresentazione del
in teatro. *si tira la tenda,* dice il manoscr
si finisce di suonare.

ATTO II.

Il secondo atto ha il suo svolgimento i
caverna di un deserto. Fra gli orrori di qu
Baltassara, che, sedata la tempesta dell'anin
gode finalmente la calma a lungo desiderata.

In questa scena si sarebbe dovuta mani
maggior novità e maggior vigoria di concezion
forma, invece forma e contenuto lasciano desi
poichè tutto è ozioso, prolisso, se ne togli q
delicato pensiero bene espresso, come questo
esalta la *fosca solitudine* in cui vive, e convien

Fra digiuni, flagelli e cilici,
sul rigore di selci e di brume,
va godendo riposi felici,
già negati da morbide piume.

E più innanzi quando dice che:

Soavi fremiti
d'aure che scherzano
dell'onde i gemiti
che i liti sferzano ecc.

alleviano dolcemente le oppressioni dell'anim

E indovinato pensiero, senza dubbio, è quello di immaginare che il canto soave dell' uccello che *saluta i nuovi albori*, le richiami sul labbro gli inni di Davide.

Compariscono Biscotto e Lisa che sostengono una scena scritta maluccio, poichè l' autore cade talora nell' inutile e qualche volta nello scurrile; tuttavia ha un certo interesse, perchè è la prima scena che troviamo nel dramma la quale presenti alcun legamento con le seguenti. E invero alla fine di questa scena, dopo che Biscotto ha lette poche parole di colore sinistro e oscuro, scritte da Baltassara su di un albero, e dopo che Lisa fa manifesto il significato di esse che cioè Baltassara è morta per il mondo, Lisa stessa riconosce le *sembianze malvive* di Baltassara, che scrive sul tronco di un altro albero, inconsapevole di essere osservata. Qui sta il legame colla scena seguente, poichè Biscotto e Lisa si avvicinano a Baltassara e fra loro e questa viene attivandosi una lunga scena, dalla quale emerge la solita furberia di Biscotto, cui s' accosta quella di Lisa, per dimostrare che loro non potranno più vivere senza l' aiuto di Baltassara, e che *follia* è la sua di volere ostinarsi a vivere in una spelonca, mortificandosi col cingersi di *aspra fune*, col coprire i suoi capelli d' *ispido ammanto*, e col *muovere i passi a piede ignudo*,

> fra le spine pungenti,
> allo spirar di borea e al ciel più crudo.

La mia forza, la mia fede, la mia speranza trova sua radice in Dio, nella Provvidenza eterna, che non suole abbandonare chi a lei ricorre. Questa è la ri-

sposta che loro dà Baltassara. Ma Biscotto
vedono essere infruttuose le loro parole, i
dire che il teatro *è vedovo* per la sua di
è d'uopo che vi ritorni a brillare, perch

facondia e leggiadria,
e quel che più s'apprezza;
ardir, arte, bellezza,
fanno ch'uguale a lei donna non sia.

Fin qui nulla che non sia superfluo, m
punto la scena non nasconde il suo intere
a richiesta di Baltassara, sappiamo, per bo
scotto e di Lisa, che Beatrice, l'amante
comica anch'essa, ma non della capacità, nè
di Baltassara, è fuggita sulle spiagge di
dopo aver rinnegata la fede cristiana.

Baltassara si duole della notizia, sper
faccia ravvedere l'amica, e, alla nuova es
Biscotto, che ritorni a Valenza a rischia
luce le scene, esclama con la solita since

Addio scene per me, teatro addio,
narrando all'aure, agli alberi, alle be
in solitarie selve, al caldo, al gelo,
del sommo re le glorie, esser desio
la *Comica del Cielo,*
quel Signor, che conforta
chiunque in lui si fida, a voi sia scor

Nella quarta scena è il Demonio, ch
freno nella sua indignazione per aver p

anima, *preda* a lui *destinata*, e dice che, se Colei la quale,

primogenita e madre al mondo uscio,

gli avea schiacciata la fronte, *fu volere e mercede* di Dio, al quale dovette assoggettarsi senz'altro, ma che mai potrà sopportare che

. . . femmina vil *lo* prenda a scherno,

che prenda a scherno *me*, soggiunge, che

. . . . . sopra le stelle
dov' ebbi il mio natale
vantai seggio sovrano
tra le cose più belle
che seppe far l'onnipotente mano·
io che d'alzare al crëatore eguale
sugli aquiloni il soglio,
mostrai guerriero orgoglio ecc.

Mentre il Demonio matura il suo livore, ecco venire Alvero che va in traccia di Baltassara; egli chiede al Demonio se sappia avere soggiorno nei boschi vicini, *donna, ora serva solitaria a Dio*, e un giorno delizia dell' anima sua.

Là dentro a quelle grotte,
dov' è perpetua notte,
quel sol mirar tu puoi,
che fa più bello il giorno agli occhi tuoi,

risponde il Demonio, il quale, accortos
importuno, decide d'andarsene. Come pu
supporsi, succede una scena sufficientem
e non priva di qualche buono effetto
fra Alvero e Baltassara.

Come in fatti Alvero giunge press
inosservato, vede Baltassara che legge ad
libro di devozioni, il quale convince ma
la pia lettrice, che tutto è vano nel mon
tuna ed amore sono cose fallaci e stimol
sciose passioni. Alvero allora sfoga il suo
doglio:

> O bellezza adorata,
> leggiadra gioia di mie spesse pene ec

Baltassara trasalisce, ravvisa nell'uom
innanzi Alvero, e udito da lui che ivi l'
amore che lui difende da ogni ostacol
lo esorta a sacrificare ogni passione per le
si è votata a Dio, e incomincia:

> Del sol che puol rasserenar gli abissi
> cui non reca occidente
> l'orror di notte, o tenebra d'ecclissi,
> giunga un sol raggio alla tua cieca ment

Alvero, avvedutosi che è impossibile rim
tassara dalla sua determinazione, decide
corre a precipitarsi tra gli scogli alti
mare.

Baltassara, che lo vede fuggire, quan
duto di vista, sente il rimorso della mort

e una voce del cuore che le sussurra: E permetterai tu, che muoia Alvero, che ti adora? Non sai, che tu sarai indicata come priva di gratitudine e di pietà?

Segui, segui il suo piè senza dimora
d' assicurar fors' anco avrai virtude,
senza arrischiar la tua, l' altrui salute.

E mentre Baltassara cede alle sollecitudini della voce dell' animo, e corre là dove si è diretto Alvero, chiamandolo per nome, un sasso, come per incanto staccatosi da una rupe, rotola giù sul sentiero, ostacolandole il cammino.

Baltassara, sola, pensosa, vede in quell' accidente la mano di Dio, che vuol trattenerla dall' accondiscendere alla *naturale debolezza umana*, ed ella, riconoscente, ne rende grazia a Dio, in verità con maniera assai nebulosa e meschina.

Alvero però non è andato ad uccidersi. Imbattutosi nel Demonio è venuto a più mite consiglio, ed ha preferito invece prendere la via dell' esule, dicendo al Demonio che vuol recarsi al porto vicino ove l' aspetta Rodrigo,

duce d' armati abeti.

Quando non si aspetterebbe, ecco nuovamente quel bell' originale di Biscotto, che l' autore fa comparire quando si tratti di romper la malinconia, o la noiosa lunghezza delle scene. Biscotto, dopo il colloquio avuto con Baltassara, si era dato a chiedere la carità e alla vita randagia nei luoghi solitari dove l'aveva tratto l'affetto per Baltassara, e poi il bel

capo si era vestito da anacoreta. Chi l' avrebbe detto, si chi l' avrebbe detto, che Biscotto, che aveva date prove da poter gareggiare con quelle di Orlando, si sarebbe ridotto a pellegrinare e a mendicare? La più grande afflizione sua era stata sempre quella di non poter continuamente e lautamente dar *trattenimento al dente*, ebbene ora a stento poteva sfamarsi. Considerato tutto per bene, a lui non conviene più oltre quella vita, e presto si decide a gettare alle ortiche le vesti di eremita. Lisa, che ha vissuto anche lei la vita orrida di terre inospitali, non sa adattarsi a vivere più oltre, e, avendo perduto da tempo le orme di Biscotto, spera di rintracciarle e ritornare seco lui a Valenza. Vedendo venire alla sua volta un eremita, spera avere da lui notizie di Biscotto, che non ravvisa nell' eremita stesso cui parla. Lo interroga in fatti se egli abbia visto in abito da pellegrino un viandante di alta statura, *più brutto che bello!* dal *pelo ormai quasi stornello*, girare pei colli e pei piani. Biscotto le si rivela, esclamando:

Qual sì valente astrologo e sì dotto,
dai segni della mano e dall' aspetto,
avrebbe mai predetto
che dovesse Biscotto
nel corso di sua vita
ridursi a fare un giorno l' eremita?

Lisa gli propone di partire per la patria, ma Biscotto, a cui conviene viver lontano da lotte, da passioni, da rumori, si ostina a voler restare nella solitudine, e al suo volere si uniforma anche Lisa.

Nella scena seguente, che è la XII, Baltassara, sola, dopo aver parlato di Dio con perifrasi poco felici, dichiara che la tormenta la memoria di Alvero, la cui ombra, *piena di sangue e morte*, la perseguita, insieme a mille orribili fantasmi:

. . . . . o Dio, perdono,
tu sai che amante fui, che donna io sono,

esclama, e vinta dall'inedia, assalita dal sonno, s'addormenta sulla nuda sabbia.

La scena XIII costituisce teatralmente uno spettacolo vago, poichè all'improvviso, per incanto mefistofelico, la scena mutasi in un luogo di delizie (in una galleria dice il testo). Il Demonio, vedendo Baltassara che dorme, risolve di prender *voce, sembianza e modi* di vergine vagante, e, così mutato, di allettare con misteriosa bevanda il cuore di Baltassara, e ad alta voce esclama:

Su su spogliate, aspri deserti, intanto
il vosto aspido manto;
rendan le vostre vie lieti e sŏavi
i rosari di Pesto e d'Ibla i favi,

e al voler suo in fatti si trasforma, come abbiamo detto, la scena, mentre da lungi si ode un coro inneggiante alla giovinezza. Durante la trasformazione il Demonio è sparito, ma appena avvenuta, eccolo riapparire, e, vedendo che Baltassara dorme ancora, vorrebbe spegnere nel sangue la vita di colei che gli si rifiuta, ma, pensando che a lei spetterebbe in cielo la palma del martirio, tenta di perderla con le ideate lusinghe

del piacere, e qui il coro seguita, inneggiand
more. Ad un cenno del Demonio il coro ce
tassara si desta, e, immaginando di essere st
sportata altrove, esce in queste esclamazion

Ma dove son? che veggio?
veglio? sogno? vaneggio?
dov'è la mia spelonca, ov'è il deserto?
questo è tëatro alle delizie aperto.

Il Demonio, vestito da donzella, appress
lei smarrita, soggiunge: (È questo uno dei p
felici del dramma)

Di quante stelle nei suoi giri aduna
il ciel, volga ai tuoi voti guardi amici,
ti arrida la fortuna,
e ti fili la Parca anni felici;
quella fama, che vanta i tuoi trofei
dall'austro all'aquilon, dal Mauro all'Indo,
qui porta i passi miei;
e se pria t'adorai, gloria di Pindo,
e del mondo ristoro,
delizia delle stelle, oggi ti adoro.
. . . . . .
Non chieder ch'io mi sia
sol ti basti saper che il ciel m'invia
con ambrosie di liquidi rubini,
con nettari divini ecc.

Alle lusinghe del Demonio, ai tentativi
risponde risoluta con rifiuti; e quando il
le offre la coppa, perchè beva, Baltassara gli

ma pria per torre a me l'ombra e il sospetto,
col sacrosanto segno armo il tuo petto.

Al segno della croce la tazza cade e l'incanto sparisce.

A questa scena, che non è priva certo di bellezze, e che, ripeto, teatralmente importa molto interesse, segue l'ultima dell'atto, una scena lunga tra il Demonio, Biscotto e Lisa.

Il Demonio cerca di sedurre i due malcapitati con promesse scaltre e lusinghiere. Accorgendosi della liberalità pomposa dello sconosciuto, Biscotto desidera sapere chi si sia. Il Demonio con altre parole rifà la storia dell'origine di Lucifero, che già narrò in un soliloquio nella scena IV dell'atto II. Persiste il Demonio ad enumerare i vantaggi che loro avranno, se sacrificheranno la loro libertà. Biscotto, che non cangia mai di una linea il suo carattere, soggiunge che purchè abbia *mensa e dispensa*, ei darà anche la propria libertà. Lisa a qualsiasi costo preferisce la libertà. Biscotto prega il Demonio di somministrargli qualche cosa che lo sostenti, e quegli gli offre confetti a profusione, ma tosto che Biscotto li ha mangiati s'accorge che sono un composto diabolico, come di calce e zolfo, un composto amaro come veleno e bruciante come fuoco. Il Demonio sparisce. Biscotto è costretto, provando una arsura insopportabile, di allontanarsi per bere, e Lisa di dietro ad una rupe osserva una schiera festosa di marinai che giungono ballando.

ATTO III.

L' atto terzo incomincia senza mu
scena.

Biscotto, indispettito di essere stato
burlato dal Demonio, giura di vendicar
mincia le sue spacconate donchisciottesch
la fa l' aspetti, osserva, e poi:

Al cospetton di Marte
che metterò la devozione a parte,
. . . . . .
voglio che veda, se l' incontro a caso,
che le mosche mi so cacciar dal naso;
. . . . . ei nol crede,
non sa che son soldato, e se mi aggra
o se il bisogno il chiede,
so mettermi la spada,
con usbergo e morione
goletta, elmo e cimiero.

Ma poi si accorge d' averle dette gro
concia al partito migliore, che non se n
e mentre con Lisa allegramente prendo
cantando, odono:

. . . . . d' accesi piombi
strepitosi dal mare uscir rimbombi,

e vedono in sanguinosa guerra due nav
gnuola e l' altra che *inalbera la luna*, d

frettolosa, anelante
una turca... muove le piante.

É Beatrice della quale, dopo la rinunzia alla sua fede, abbiamo perdute le viste. Essa innalza disperato un canto di dolore per la morte del suo eroe musulmano:

Tafèr! o stelle avare,
il mio Tafèr! o barbaro destino!
pria spavento, e ludibrio oggi del mare,
dell' Egeo, dello Ionio, e dell' Eusino
più famoso Giason più saggio Ulisse,
spirando ardir dal core
e dagli occhi terrore
morì Tafèr, e tal moria qual visse.

Biscotto svela a Lisa una sua rodomontata, quella di rapire l' incognita, ma appena Lisa gli osserva d' essere cauto e prudente in cosa tale, che per lui potrebbe avere serie conseguenze, filosoficamente approva col dire: *risolvo di lasciarla stare.*

Beatrice insiste nelle sue disperate querele, Biscotto dalle fattezze del corpo e dalla fisonomia ravvisa Beatrice, Beatrice che sino ad ora non si è accorta d'essere osservata, come se ne avvede scappa *più d'ogni saetta agile e sciolta.* Biscotto e Lisa la seguono.

Giunge Rodrigo, l' amante di Beatrice prima che questa rinunziasse alla fede religiosa, per seguire il Trace Tafèr. Questi comandava una delle due navi poco prima in conflitto nelle acque vicine, e questo appare chiaro dai seguenti versi:

Oggi a farmi la guerra
il mar, l' aria, la terra

tutte le furie loro avean disciolte:
onde a stragi, a tempeste
riconosco due volte
tolta la vita mia, dono celeste.
Tafèr naufrago è morto,
Rodrigo vincitor, la nave è in porto.

Rodrigo sa che Beatrice, uscita incolun
nave di Tafèr, si è data a fuggire per le ter
costanti, per *smarrire il suo sembiante*, ma se
avrà contro di lei pigre saette, egli saprà p
crudelmente vendicarsi della donna infedele.

Nella quarta scena abbiamo Baltassara, c
i suoi voti e i suoi osanna al cielo, e Beatri
protetta dalla profonda oscurità della notte, i
e maledice contro tutto e contro tutti. È que
scena che si sostiene, senza precipitare nel su
e nella trascuratezza della forma.

Baltassara, sentendo voci peccaminose di m
e di bestemmia rivolte al cielo, vuol riuscire
prire colui che le pronunzia. Ma è notte, ha l
di aiuto, e va al nascondiglio dove dorme s
mente e della grossa Biscotto, il quale, svegliat
meglio, sentito di che si tratta, chiaro e tond

affè, chè non farò questa pazzia,

ma alle nuove esortazioni di Baltassara cede
sa con qual animo. Egli trema come canna a
quando Baltassara gli dice:

Andiamone, e la tua face a me sia guida.

Sotto la mostra di un complimento cavalleresco, nascondendo una paura indiavolata, affretta a rispondere:

No, mi perdoni vostra reverenza,
la donna deve aver la precedenza.

Scoprono ben presto una donna che distesa sulla sabbia seguita ad imprecare. Biscotto riconosce in lei poco dopo Beatrice. Baltassara le si fa premurosamente attorno, e cerca ridurla alla pace con parole di fede e di speranza, e le mostra come

sempre è la via di penitenza aperta,

sol che il peccatore faccia,

d' una lagrima sola
d' un sospiro l' offerta.

Sono tali le parole che escono di *sua bocca amorosa*, che Beatrice, dapprima ostinata nella sua negazione, sente un' *aura tranquilla e dolce* molcerle soavemente l' anima. È la parola della fede cristiana che opera il trionfo!

Mentre Biscotto sfoggia di sue sentenze, ne ha sempre delle nuove e spesso bene al caso, e avverte Beatrice che non sempre

vien per nuocere il mal che affligge e strazia,

e che

forse a gioir t' è guida una disgrazia,

Rodrigo entra in iscena, dicendo

So che per questi orrori ella è rami
neppur di quella infida, orma ve
se il guardo non lusinga
dell'anima il desio,
al pallido barlume
di quel mendico lume
la faccia raffiguro,
meglio di ciò mi renderò sicuro

All'incerta luce in fatti del *mer*
della lanterna di Biscotto, Rodrigo di
e si slancia per farne vendetta; Beatr
si vede perduta; Biscotto si adira, p
fusione gli han rotta la lanterna; B
suo corpo scudo sicuro a Beatrice, e
furente

. . . . . la tua
per le viscere mie si faccia stra
. . . . . .
frena, frena il tuo zelo,
sa far da sè le sue vendette il
. . . . . .
Emenda i falli sui
chi vuol punir gli altrui,
dimmi, tanta innocenza in te sì
tra gli amori e le prede,
chè non merti d'avere il ciel n
O Rodrigo, o Rodrigo . . .

Al severo ammonimento, alle difese di Baltassara, Rodrigo si disarma, non ardisce fare alcuna opposizione, e si meraviglia che tra *quelle selve* sia palese il suo nome. Ravvisata nella sua interlocutrice Baltassara, impetra *una scintilla*

della somma Pietà che in lei sfavilla.

A ciò Baltassara risponde:

Se orror, se cecità l' alma t' ingombra,
ricorri a Dio, ch' ogni altra luce è un' ombra.

E così consigliato Rodrigo, pentito, confessa i falli suoi ad un ministro di Dio che ha sua dimora nelle vicinanze. Biscotto, che è uomo di carattere (!), lo sappiamo per prova, consente di accompagnare Rodrigo al ministro di Dio, ma per proprio conto non intende confessarsi, perchè sarebbe costretto dover perdonare quel tale dei confetti, mentre non ne ha alcuna intenzione.

Nella settima scena, Baltassara sola sola rievoca gli accidenti che le sono occorsi, attribuendoli alle colpe terrene, e conturbata, che la vita non sia che una lotta continua, causata dalla perversità umana, sente il bisogno d' innalzare il suo pensiero su in alto, verso Dio, e con felice perifrasi, esclama:

Deh! quando, o mie pupille,
quel sol vi passerà coi raggi sui,
quel sol che mai non ebbe e tomba e culla,
al paragon di cui
l' immensità d' ogni altra luce è nulla?

Tronche parole, come raccol
rite dalla Penitenza, invisibile, ri
esaudirà i suoi voti. Come la Peni
renza di eremita, comparisce a Balt
è tanto lesta a conoscerla, che quell

la Penitenza io sono,
genuflessa ai tuoi piè cerco perd

Baltassara risponde:

Il primiero apparir del tuo semb
l' umana cecità sovente inganna.

E la Penitenza, che è venuta per fa
rose Baltassara, aggiunge:

Dopo tanti rigori
di lungo orrido verno,
ecco d' aprile eterno
apparir messaggeri in terra i fiori;
io di rose sì belle
orno il tuo crine d'oro,
che su nell' alto coro
ben presto cingerà serto di stelle,
e ben deve la rosa
portar nuovi ornamenti
a chi sì coraggiosa,
le spine tollerò d' aspri tormenti.

Dopo un duetto, fra Baltassara e la Penitenza, che
incomincia così:

Non è, non è morte
la morte che in terra
all' alme disserra
del cielo le porte,
è un fine alle doglie
che i giusti ritoglie
dai pianti e dai mali;
udite, mortali,
è un dolce destino,
un lieto cammino,
che l' anime belle
a volo ne adduce
dall' ombra alla luce,
dal suolo alle stelle,

Baltassara rientra nella sua grotta, donde l' avevano tratta le imprecazioni di Beatrice. Il Demonio, che non era più comparso dopo la conversione di Beatrice e Rodrigo, avvampa di sdegno di essere deluso e schernito; egli vede mancarsi sotto il terreno, poichè è *pertinace il desio e costante l' alma* di Baltassara,

e Beatrice e Rodrigo al ciel rivolti,
son d' abisso alle fauci oggi ritolti.

All' invito imperioso della Penitenza, che

torni alla negra notte
delle tartaree grotte,

esclama, pieno d' ira e di disprezzo:

So che sempre tu sei
furia del paradiso a' danni miei,

Cedo: non è possibile
che il tuo sembiante orribile
sian bastanti a soffrir tartaree ciglia;
di sepolta famiglia
nel baratro profondo, mio malgrado,
precipito, non cado.

Alla decima scena Rodrigo racconta ad Alvero la fuga, la nuova conversione di Beatrice, e lo avverte, che, avendola perdonata, e giacchè il cielo

e il mare, che assicura onda fedele,
a consegnare ai zeffiri le vele

lo invitano, egli salperà dalla spiaggia dove, per raggiungere Beatrice fuggitiva, era approdato. Alvero invece dichiara apertamente che egli non andrà altrove, se prima non avrà visto Baltassara, e non avrà resi a lei i saluti, e preghiere al cielo in di lei favore, ora che

non più lascivo amore,
ma pudico desio, pietoso zelo,

lo spingono a volerla vedere. Ma come potrà egli rivederla? La propria memoria ha perduto le sue tracce per ritrovarla, ma ecco, caso fortunato, che Lisa, la sempliciona, viene approssimandosi, cantando un inno alla libertà. Alvero le si fa incontro, chiedendo della dimora di Baltassara. Riconosciutisi scambievolmente Lisa di buon grado si presta a condurvelo. Giunti allo sfondo della scena, ecco aprirsi una caverna ove è distesa Baltassara.

Ahimè! siamo all' ultima scena. È l' alba. Spettacolo doloroso. Baltassara non dà segni di vita, e Lisa esterefatta si getta su di lei, chiamandola per nome, ma. . . .

Baltassara! . . . . . non sente,
amica! . . . . non risponde,
squallida, esangue, algente
tutti i segni vitali il volto asconde.
Amica! Baltassara! Ahimè! che miro!
misera! io resto assorta
da stupor, da martirio,
che il cor m' opprime. Ahi Baltassara è morta!

La povera Lisa, che a Baltassara fu sempre serva fedele ed affettuosa, sostando fissa a guardare le sembianze della povera morta, si strugge in lagrime.

Alvero dà sfogo al suo strazio, e nelle sue querele solo tratto tratto ci accorgiamo che l'espressione è riuscita ed efficace, così, alludendo alla bellezza degli occhi di Baltassara, spenti ora dalla morte, esclama, forse troppo enfaticamente:

O morte, io so che prendi tutto a giuoco,
non so come sapesti
in quegli occhi celesti
entrar di ghiaccio e non uscir di fuoco.

E rivolgendosi col pensiero alla donna perduta prosegue:

O pietosa beltà,
che al breve vaneggiar dei tuoi verd' anni

dopo si lunghi affanni
impetrasti pietà,
e degli antri, e dei boschi
tra gli errori più foschi
sapesti ritrovar del ciel le vie,
volgi un sol guardo alle miserie mie,
mentre nell' alto coro
quanto adorai già il volto or l' alma adoro.

Mentre Rodrigo, guardando Baltassara, osserva che:

in atto di gioire
sembra placido sonno il suo morire,

Alvero, tutto preso da profonda e sincera esasperazione, aggiunge:

giunta troppo immatura all' ore estreme,
ti trovo e perdo insieme.
. . . . . .

E finisce:

ma, se ad uscir tutto disciolto in fiumi
dai miei vedovi lumi
niega accenti alla lingua il mio martoro,
quanto adorai già il volto or l' alma adoro.

Rodrigo cerca confortarlo e lo consiglia a cessare i suo lamenti, osservandogli,

chi sa che non si offenda
alma che ride in ciel mentre tu piangi.

Allorchè tutti pensano di preparare al *mortal velo* una tomba degna e nobile quanto più si possa, un coro di angioli e di anime beate canta:

Sorgi, o candido giglio,
dopo un rigido esiglio
. . . . . .
vieni a piagge serene,
di celesti delizie alma feconda,
per goderle felice il volo affretta.
. . . . . .
Del paradiso ecco i teatri aperti,
venga dei suoi deserti
dall'orrore e dal gelo
a trionfar la *Comica del Cielo.*

Così ha fine il melodramma *La Comica del Cielo* di Giulio Rospigliosi.

Anche di questo ultimo lavoro dell'eminentissimo scrittore mi sembra di essere riuscito a rintracciare la fonte.

Era uso del tempo, specialmente in Ispagna, che uno stesso lavoro drammatico fosse scritto da varii autori, tanti quanti erano gli atti, ed essendo questi per lo più tre, avveniva che tre ne fossero gli scrittori, da ciò le numerose commedie *de tres ingenios* del teatro spagnuolo. Una di esse aveva per titolo *Balthassara*, della quale ne erano autori Luis Velez de Guevara, Don Antonio Coello e Francesco de Rojas Zorilla, che insieme composero per il teatro spagnuolo altri lavori come: *El catalan Serralonga*, *El monstruo de la lavandera de Nàpoles*, *Tambien la afrenta es veneno ecc.*

L'argomento della *Balthassara* era stato appunto suggerito dalla conversione alla vita religiosa di Francisca Baltassara, comica spagnuola, reputata ai suoi tempi delle migliori, come Maria de Cordova, detta l'*Amarilis*, Antonia de Ribera, Barbara Coronel, Bernarda Romirez ecc.

Notizie di tale fatto, certo non nuovo nè unico in Ispagna, perchè basta ricordare Sebastian de Prado, che, artista e direttore di compagnie teatrali, divenne poi sacerdote, ne dà il Pellicer nella sua opera: « *Origen de la comedia y del histrionismo en Espana* ».

Anche il Croce scrive, che il caso di una conversione non era insolito fra le donne del teatro spagnuolo, ed osserva a proposito: « Quante se ne dovettero chiudere a Napoli in quel Conservatorio delle Convertite Spagnuole, che era al vico della Maddalenella a Toledo!

Il Signorelli, nella sua *Storia critica dei teatri*, dà informazioni intorno alla *Balthassara*, per le quali si può facilmente convenire che giovò del tutto al Rospigliosi per la sua *Comica del Cielo*. Dal Signorelli, in fatti, rilevasi che nel primo atto, scritto dal Velez de Guevara, vi è un teatro in teatro, dove compariscono per la rappresentazione Baltassara, Leonora e la Gracciosa, e poichè la rappresentazione indugia, la gente, impaziente, grida *salgan salgan empiezen*, per incitare i commedianti ad incominciare. La rappresentazione del teatro in teatro incomincia, ma poi Baltassara prorompe in riflessioni morali, e getta lontano da sè gli abiti da teatro. Nel secondo atto, del Coello, viene figurata Baltassara, che conduce vita da penitente in volontaria solitudine, vi sono riprodotte le scene dell'amante, e i tentativi del de-

monio per distorre Baltassara dalla sua decisione, e finalmente nell'atto terzo, del Royas, proseguono le vane astuzie del demonio e ha luogo la morte di Baltassara.

Come si vede, tanto è sufficiente per provarci che il Rospigliosi ebbe, senza dubbio, presente il modello spagnuolo, dal quale tolse, forse con troppa fedeltà, la linea generale, modificando i particolari, chè tutti e integralmente non potevano essere trasportati da una commedia in un melodramma. E, se lontana incertezza potesse ancora sussistere, che Giulio Rospigliosi si valesse della commedia *de tres ingenios*, si confrontino i versi

Afuera galas del mundo,
afuera ambiciones locas
que solo me haveis servido
en esta farsa enganosa
por testigos del delito,

coi versi citati dell'antipenultima scena del primo atto della *Comica del Cielo*,

armi che solo a me fanno la guerra ecc.

Cap. XII.

Considerazioni generali.

Leggendo i drammi di Giulio Rospigliosi ho notato, fra l'altro, il difetto della prolissitá stucchevole di alcune scene, e la mancanza di legame tra loro,

mancanza che direi assoluta, se qualche volta l'autore, o ad arte, o per caso, non fosse riuscito ad evitarla; e il pregio, davvero non indifferente, della immunità completa del manierismo secentistico. Il critico potrà rimproverare al Rospigliosi, inesperienza, ingenuità nello stemperare, come oggi dicesi, in scene l'intreccio ideato, deficienze di efficacia, sterilità di forma, ripetizioni oziose e impotenza di espressioni, ma raramente potrà coglierlo in fallo d'avere usato le stravaganti fantasticherie, l'enfatiche sonorità e le artifiziose ricercatezze, comuni agli scrittori, agli artisti, alla vita del suo tempo.

Il secentismo del Rospigliosi risiede tutto nell'apparecchio e nell'allestimento scenico dei suoi drammi, dalla qual cosa egli non poteva esimersi, sapendo, in caso contrario, di ostacolare all'andazzo dell'epoca, che il bello e il buono faceva gran parte consistere nella grandiosità, e nella sovrabbondanza barocca e inopportuna degli ornamenti. Ma è manifesto che il poeta vi era tratto per forza, poichè appena coll'andar del tempo si accorse che nei suoi drammi vi era elemento sufficiente per interessare il pubblico, non pensò più che tanto a imbastardire le scene di stravaganti invenzioni.

Trovatosi a vivere durante la maggior preponderanza spagnuola in Italia, in un periodo in cui il teatro inglese e il teatro spagnuolo erano al loro massimo splendore, e costretto da ragioni di alto ufficio a vivere per parecchi anni nella Spagna, e a contrarvi amicizia con uomini insigni, non è da farsi caso, che Giulio Rospigliosi seguisse le orme dei poeti drammatici spagnuoli, tanto più che piacevano moltis-

simo ai pubblici d' Italia, dove egli faceva rappresentare i suoi lavori.

La maggior parte dei drammi del Rospigliosi, ha derivazione diretta e dalle nostre sacre rappresentazioni e dalle *Comedias de Santos* e dagl'*Autos Sacramentales*, che, conducendosi su di un fondo tutto affatto religioso, ma con tendenze spesso profane, vi ficcavano in mezzo le tentazioni diaboliche, le rassicurazioni angeliche, i personaggi reali e le figure allegoriche, le vittorie dell'anima trionfatrice, le disperazioni di tutti i familiari persino dei servi, delle nu trici e via via.

Il teatro spagnuolo fornì nel seicento esempio prescelto d'imitazione per tutti gli autori di drammi, di commedie, di tragedie che essi modellavano sul tipo delle commedie di *capa y espada*, delle quali però gl' italiani non presero il bello, che pur ve n' era, ma il brutto, che, per ragione di gusto depravato, deformavano maggiormente con rifacimenti ridicoli, insulsi e volgari. Si aggiunga che l'*auto* in Ispagna, proprio alla fine del 500 e al principio del 600 non progredisce per una via decisa e propria, ma vive quasi della vita, del dramma profano, e l'uno e l'altro a vicenda, si avvantaggiano, compenetrandosi, fondendosi nei loro elementi costitutivi, e assumendo così una fisonomia ibrida ed eterogenea, ma indissolubile e cementata, di cui gli imitatori, come il Rospigliosi, o non s'accorgevano, perchè e avvenuta addentrata nel gusto per gradi, o non sapevano nè potevano rinunziarvi, perchè in quella fisonomia era nella maggior parte fondata la fortuna del teatro spagnuolo.

E che il Nostro seguisse molto da vicino il teatro straniero, e soprattutto lo spagnuolo, si può vedere

evidentemente anche dall'esame superficiale dei suoi drammi. Ho già altrove, sebbene brevemente accennato ad una probabile, anzi certa, relazione, fra il Rospigliosi e il grande Lopez de la Vega, il quale non è inverosimile onorasse il Nostro di consigli e di insegnamenti: mi sono anche sforzato di provare che il Rospigliosi nella composizione di qualcuno dei suoi lavori imitò il teatro del Calderon de la Barca, e, parlando dei drammi, non ho trascurato di rilevare che i soggetti, i personaggi, i luoghi spesso sono spagnuoli. Altre prove però si possono addurre che testimonino l'imitazione straniera nel teatro del Rospigliosi.

Il teatro spagnuolo del seicento si proponeva di presentare sulla scena la vita, ma non quella comune, che si vive nella quiete e nella santità degli affetti domestici, perchè una vita tale, riprodotta, non poteva essere di effetto e quindi non opportuna alla teatralità; si proponeva invece di rappresentare la vita contesta di lotte e di agitazioni, causate dall'amor della donna, della patria e della religione. La donna, la patria e la religione erano i tre fini della vita dello spagnuolo, e quelli voleva vedere e gustare riprodotti dai suoi autori drammatici, che prudentemente e diligentemente vi davano vivacità e colorito, conservando nella riproduzione scrupolosa e netta la verità delle tinte e dei motivi locali.

Si esaminino le composizioni di Calderon de la Barca, di Lopez de la Vega, e non si troverà mai una relazione amorosa, uno sfogo di gelosia, che abbia il tanfo di una riprovevole volgarità, o la seduzione di un sfacciato verismo, ma sempre vi si scorgerà in fondo un sentimento nobile, cavalleresco, che anima

alla difesa di qualche cosa in pericolo o ad amare qualche cosa di ben degno.

Da questa corretta e sana natura del teatro spagnuolo, non fuorviò mai il Rospigliosi, che nei suoi drammi o religiosi, o morali, o profani si prefisse sempre il trionfo della fede, della virtù e dell'amore in lotta acerba con la miscredenza, col vizio, e con indegne e malvagie tentazioni.

I famosi canoni aristotelici erano nel seicento gelosamente osservati dai poeti drammatici francesi, i quali vedevano come imprescindibile il dovere di conservare nei loro lavori, non solo l'unità di azione, ma anche quella di tempo e di luogo.

Tale necessità non parve assoluta ai poeti del teatro spagnuolo e inglese della stessa epoca, e, interpretando con tutta libertà le leggi della *Poetica*, non badarono, nello sviluppo delle loro azioni, nè all'unità di tempo, nè a quella di luogo, e spesso giunsero a trascurare anche quella di azione.

Giulio Rospigliosi, che in tutto e per tutto imitava il teatro spagnuolo, non fece calcolo della rigidezza unitaria, predicata da Aristotile, e rigorosamente osservata dai francesi, e, siccome non era un poeta che potesse con esperienze artistiche rendere meno sgradevoli le conseguenze, che dovevano tener dietro ad una tale trasgressione, si nota così, e con rincrescimento, che nei suoi drammi, dove, le scene mancando di unione, i personaggi ce li troviam presenti, senza sapere il come e il perchè, e che ciascuno di essi fila dritto per la sua via, non curante di colui che l'ha preceduto, nè di chi lo dovrà seguire. Difetto grave è questo col quale il Rospigliosi mostra

di non aver saputo farsi innanzi per questo riguardo dalle sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI.

Una caratteristica, comune al teatro spagnuolo e inglese, era la fusione del tragico col comico. Oggi una tale fusione non sarebbe più adatta e compatibile.

Allora invece era considerata come cosa logica, mirandosi da tutti gli autori drammatici di Francia, di Spagna e d'Inghilterra di rappresentare la società, i costumi, che non sdegnavano nella vita reale la convivenza di esseri privilegiati dalla fortuna con gli individui delle classi più umili del vivere sociale; e il comico nasce così facile e spontaneo, dallo svolgersi di peripezie, di agnizioni, di sbottonamenti nei quali sono buona parte tipi originali di servi, di contadini, di scudieri, di mezzani, di pettegole, così come facile nasce dalla rappresentazione di una figura qualsiasi, purchè sciocca, balorda, credenzona e superstiziosa. E questo comico, così originato, che noi troviamo qua e là nel teatro greco di Euripide e di Sofocle, e più abbondante nel teatro latino, specialmente di Plauto, lo vediamo profuso nel teatro inglese, spagnolo e italiano del 500 e del 600.

Il carattere del buffone, che è più spesso presentato dai poeti spagnuoli, è per lo più quello del servo astuto, furbo, malizioso, ovvero spavaldo, pigro e pauroso. A lui non sfugge nulla, e tutto punge collo stimolo del sarcasmo o colla vivacità dello scherzo, sia prendendo parte a malincuore agli avvenimenti, sia considerando da lungi, e sentenziando della grossa sulle cose che accadono. E si chiami Parasacco, Biscotto, Tabacco, Formica o Turpino, Graccioso o Fichetto, Francatrippa o Passerino, il servo è un tipo che simpatizza e piace.

Il Rospigliosi, che tratteggiò parecchi tipi di servi, ne ha due, Biscotto (*Comica del Cielo*) e Tabacco (*Dal male il bene*), che sono più degli altri indovinati; ed è appunto dalla loro presenza, che ha origine il comico dei due drammi.

Apparisce dunque senz' altro che Giulio Rospigliosi imitò molto, e che l'imitazione seguì fedelmente in tutto. Così i convegni notturni in casa di D. Leonora e di D. Elvira nel dramma *Dal bene il male* sono suggeriti dalla costumanza spagnuola, che le visite, le quali dovevano avere un certo carattere amoroso, eran fatte alle signore di notte; così l' apparire delle ombre dei morti che parlano, e la personificazione dell' eco che riproduce le finali dell' altrui parole, come un ammonimento, un avvisoesimili, sono tolti dall' esempio ripetuto del teatro inglese, come pure dal teatro inglese e dalle nostre sacre rappresentazioni è tolto il teatro in teatro, che il Rospigliosi usò nella rappresentazione di Baltassara nella *Comica del Cielo*. Il teatro in teatro, ad imitazione dello Shakspeare e di altri poeti inglesi, molti lo usarono fra noi nei secoli moderni, non esclusi Giulio Sorrentino, Carlo Goldoni, e Paolo Ferrari, e Valentino Carrera dei più recenti.

E qui cade opportuno che io ricordi che una specie di questo teatro in teatro possono considerarsi le *frottole*, che precedevano le sacre rappresentazioni, le quali si riducevano ad un piccolo dramma, incorporato in un' altro, affinchè il pubblico sapesse di che si sarebbe trattato nella rappresentazione, e conoscesse i personaggi che vi avrebbero figurato. Ricorderò ancora che del teatro in teatro se ne servì qualcuno prima del Rospigliosi, nello stesso secolo, così nel 1623

l'usò G. B. Andreini per il suo lavoro: *Due commedie in commedia*, e nel 1639 Ottavio Castelli per satireggiare crudelmente e volgarmente Salvator Rosa, secondo racconta il Passeri.

Il far comparire delle ombre, e delle ombre di morti, a parlare, non era un fatto nuovo nel treatro straniero, e ad usarne nel teatro italiano non fu certo degli ultimi il Rospigliosi, chè anzi forse il suo esempio piacque, poichè tal genere di apparizioni abbondano dopo di lui presso altri poeti melodrammatici. Così ombre troviamo nelle *Nozze d'Enea con Lavinia* di Giacomo Badoaro, musicate dal Monteverdi (1641): nell'*Annibale in Capua;* nell'*Artemisia*; nella *Prosperità infelice di Giulio Cesare* di F. Busanello, musica del Cavalli.

Il solito manoscritto, *Il Chorago,* detta consigli anche per ottenersi buon effetto sulla scena dalle ombre di persone vive e morte, ciò vuol dire che entravano quasi come una necessità dell'artificio scenico del 600.

La produzione del teatro dialettale non si è ancora spenta in Italia, chè anzi vive e prospera, e, se non erroneamente io giudico, tale produzione ebbe una delle sue fonti nel 600, perchè allora gli autori trovarono, nell'introdurre qualche tratto in dialetto, un buon elemento, per destare il riso, e senza che io mi perda a darne esempio, che questo potrebbe trovarsi subito e frequente, mi domando, Giulio Rospigliosi ricorse per effetto di festevole comicità a tale espediente? Non posso dirlo con certezza, ma, avendo trovato nel codice Palat. 759 della Nazionale di Firenze alcuni frammenti in vernacolo del Rospigliosi, sono indotto a ritenere che anche egli si servisse del

dialetto e non di un solo, ma del romano, del lombardo, del napoletano, ed ecco così come si spiegano i due nomi di *Zannolino* e *Coviello*, che in tali frammenti sono ricordati. Chi abbia vaghezza di far conoscenza esatta di Zanni, di Coviello, di Pulcinella, di Cola e dei loro compagni, certo famosi nell' arte rappresentativa del cinquecento, del seicento e del settecento, ricorra all' *Histoire du Théatre italien* del Riccoboni e, per citare due opere più recenti, alla *Commedia dell' arte in Italia*, sintetico, ma compito e geniale lavoro dello Scherillo, e al dotto e piacevole studio del Croce, *Pulcinella*.

Trascrivo poi qui un curioso epitaffio del Rospigliosi, che a *perpetua re memoria* voleva Coviello per suo onore:

Famosus ille, et magnus Pascarellus
Qui fecit no gran nummero d' emprese,
Assai ne smafarò, assai n' accise,
All' ultimo se morze per la famme,
Che contro à n' hommo si balente e forte
Non trovanno la morte
A pigliarlo pe forza chiù remedio,
Dò pigliò con la famme, e con l' assedio.

E non è da passarsi inosservata la spiritosa trovata di *Zanni*.

El tò bel viso par zusto una rocca
Dove fa la sentinella armando amor;
Dò artellerie sò i' occhi, e quand' i scocca
Hor tira tirand' a quest' hora quel cor;
De stò castel la porta l' é la bocca,

E 'l naso po' l'è 'l ponte levador,
Hà la lingua 'l cumande, fà 'l sarzent,
I suldà della guardia son i dent.

Questi due squarci di poesia dialettale evidentemente furono scritti, e forse con altri, dal Rospigliosi per uno dei suoi lavori, certo uno di quelli dei quali non mi è stato dato esaminare il manoscritto.

Nel maggior numero dei suoi lavori abbiamo visto che il Nostro, non allontanandosi dall'abitudine invalsa, fa comparire sulla scena continue personificazioni di esseri astratti. Or bene l'attribuire capacità umane e reali, per esempio alla Vittoria, alla Giustizia, al Tempo, al Piacere, alla Virtù e alla stessa Morte, non aggiunge nulla, e invece toglie molto dell'effetto, perchè, mentre abbiamo la illusione della realtà, e vi ci interessiamo, la coscienza improvvisa dell'astrazione ce ne distoglie.

D'altra parte non per questo possiamo far rimprovero al Rospigliosi, che anche in ciò s'atteneva all'indirizzo del teatro contemporaneo e del secolo precedente. La maggior parte dei drammi del Rospigliosi sono, dicemmo, o religiosi o morali; ora in tal genere di drammi, derivati, per la materia dalla vita dei santi e dai misteri e dalle sacre rappresentazioni, per la qual cosa noi vediamo moltiplicarsi lo svolgimento di uno stesso soggetto per parte di varii autori, uno era la scopo di coloro che si prefiggevano soprattutto un fine realmente religioso e morale, il trionfo della fede e del bene. Da ciò il ricorrere, non solo al mezzo efficace di dare materialità corporea ai vizii, alle virtù, e agli enti soprannaturali, ma ancora all'intervento di esseri divini e diabolici, e allo sviluppo

di conflitti fra principii buoni e cattivi, tra forze arcane angeliche e tentazioni demoniache, e di contrasti fra cristiani coraggiosi e rassegnati, belli di umiltà e forti di convinzione, e miscredenti vili e tracotanti nella loro potenza.

Il Rospigliosi, e tutti coloro che posero sulle scene nel 600, o la vita, o un martirio di un santo, riuscirono monotoni, pesanti, perchè la materia era storica, e da questa non si allontanavano a nessun costo; guai ad aggiungere un particolare, e guai a sopprimerlo! Il popolo, il pubblico doveva essere informato secondo le verità della storia, e in questo caso il compito dell'autore melodrammatico non si riduceva che allo sceneggiare il racconto, e nel far ciò, secondo maggiore o minore valentia, risultava il merito maggiore di coloro che avevano trattato uno stesso argomento.

Ho già rilevato che il vanto principale del Rospigliosi è quello d'essersi mantenuto immune dal contagio della esagerazione del suo secolo, però non è da ritenersi che qualche spruzzo secentistico non vi sia, così, nel *Didimo e Teodora*, il Piacere conchiude un suo invito alla Ricchezza, all'Ozio e alla Vanità con le seguenti parole:

. . . . . ,
spieghiam sull'aure corde
con soave armonia canto concorde,
e taceranno ai nostri lieti accenti
coi garruli augelletti i rivi e i venti.

Così nella *Comica del Cielo*, atto I, scena X, D. Alvero dice:

Si, si, vanne pur lunge
dove il suo ghiaccio eterno
serba scitico verno,
dove del sol alla cocente rabb
bolle libica sabbia.

E lo stesso D. Alvero nell' atto I

D' ogni gelo ai contrasti
il cor l' avrò che basti,
abbia il petto di smalto
il sen più duro ed aspro
dello stesso diaspro,
d' alma costante all' iterato assalto
resister non potrà
l' adorata beltà.

E più innanzi nella scena VIII:

Alv. — Ad ammollir quell' anima di smalto
non saranno bastanti
i martelli pesanti
di Sterope e di Bronte;
a liquefar quel cor di gelo è poco
il diluvio di fuoco
che nelle sue caverne à d' Etna il mo
Dem. — Al continuo cader d' umida stilla
il marmo non contrasta.
Alv. — Ma per questa non basta
del Nilo il precipizio, il mar di Scilla.

E la Penitenza, nell' atto III scena Demonio, esclama:

O temerario, invano
a distornar gli alti decreti asp

che registrò l'onnipotente mano,
con note d'oro in fogli di zaffiri.

Ma in ogni modo non è l'esagerazione rincrescevole, pesante, ridicola di cui fanno sfoggio pomposo tanti e tanti scrittori del seicento.

La poesia del Rospigliosi non può essere dunque censurata da questo lato, come censura non gli si può fare di avere ceduto alla volgarità, perchè da questa sfugge, e se qualche rara volta la rasenta, avviene dal volere riprodurre con verità e naturalezza ogni tipo sia pure infimo, dal quale non può pretendersi un parlare sempre proprio.

Ma chi insistesse a voler trovare nel Rospigliosi qualche espressione riprensibile dal lato della dignità, mostrerebbe di non conoscere di quali bassezze fossero deturpati i melodrammi del seicento. Si pensi che un poeta cesareo della Corte di Vienna, autore di quel *Tiridate*, dal quale Metastasio tolse molto per la sua *Zenobia*, poteva lasciar dire alla sua protagonista,

Già del feto nascente
provo le doglie acerbe,
cado in grembo del suolo in seno all'erbe (!!)

Continuava così l'esempio secentistico di parto, o di doglie di parto sulla scena, di cui non è scarso il mistero francese e la drammatica nostra del 500.

La poesia di Giulio Rospigliosi assume spesso un carattere gnomico, e le sentenze, pronunziate di quando in quando, sono derivazione naturale di una sana filosofia, diretta sempre ad un fine morale, e di una si-

cura esperienza. Ne trascrivo qualched
gliori:

Sa più ciò che convenga in ca
un pazzo, o mio padrone,
che i prudenti e gli scaltri
non sanno in casa d'altri.

Supplizio maggior
nel regno d'amore
chi crede qual'è?
E quando l'amante
dal caro sembiante
va lungi col piè.

Chi nutre di ricchezza ingorde
servo è della fortuna,
e quanto più ne aduna
più cresce in lui la fame.

Se nel mezzo ai tormenti
avvien che il corpo avventi,
Dio con sovrana aita
vigoroso il mantiene,
e se vacilla il piede
egli certo il sostiene.

Farfalla cui giova
scherzar colla face,
nel bello che piace
la morte ritrova.

Poco si mostra accorto
chi nel dolce ammonir fonda il rimedio

quando è grave il martir, l'altrui conforto
non è conforto, è tedio.

Cieco desio, che la ragion non regge,
è destrier senza freno,
è furor senza legge,
e dell'alma il veleno.

Non sempre . . . .
vien per nuocere il mal che affligge e strazia,
forse a gioir t'è guida una disgrazia.

Non mancano talora slanci di arguzia, tratti di spirito, urbanità cavalleresche che contribuiscono a dare varietà e festevolezza.

Così complimentosa è senza dubbio la similitudine di D. Fernando (*Dal male il bene*), quando, sfuggito al pericolo della morte, cerca mettersi al sicuro dalla giustizia, entrando in casa di D. Leonora:

Signora, al vostro asilo
fugge dalle sventure,
e come, a' vostri rai, dall' ombre oscure,
un infelice errante.

Arguzie ben trovate sono certo quelle di Tabacco nello stesso dramma; così, quando D. Fernando gli osserva che *è retaggio dell' uom soffrir travagli*, egli risponde:

Si quelli che n'invia la mano eterna,
che premia e che castiga
e con somma pietà tutto governa;

non quei che prendi briga
d'ir buscando da te colla lanterna.

E dopo, quando D. Fernando vuol accorrere, p
sente una donna che piange e grida: *ah! svent*
me, Tabacco con trovata maliziosa, poichè
qualche altro guaio, gli fa considerare:

Non è padrona quella tal signora
di pianger, se le piace?
Non può per proprio gusto ella in quest'ora
star leggendo colà d'una commedia
qualche parte che dica:
« pietoso ciel rimedia,
« al mio bisogno, ohimè!
« Trovo senza fallir sorte nemica,
« ah, sventurata me!

E lo stesso Tabacco più innanzi:

O cervello di vento e d'aria pieno,
bella cosa a te pare
pigliar gatte e pelare;
dirai, che questa è carità io lo nego
la prima carità comincia *ab ego*,
oltre che, se nel mondo
son tante donne e tante,
che importerà una più ovvero una meno?

Beatrice, nel *Didimo e Teodora*, dopo d
detto che *nella scuola d'amore* il silenzio spesso
preghi e *parole*, aggiunge furbamente:

Abbi pur pronte ognora
le lacrime sul volto,

ch' esse ti costan poco e vaglian molto ;
con quattro lacrimette
poter comprare un cuore,
un cuor che si desia,
è bella mercanzia.

Nella *Comica del Cielo*, quando Alvero non riesce a farsi riamare da Baltassara, e decide di affidarsi di nuovo al mare, esclama: *Di costei fia che il mar men rio si mostri*, a lui il Demonio soggiunge:

So che sono due mostri:
so che tra lor gran somiglianza appare,
non so chi sia peggior, la donna o il mare.

Insieme allo spesseggiare di scene inutili, senza alito di poesia e senza vigore di azione, il lettore si imbatterà qualche volta in iscene, nelle quali non difetta una certa robustezza drammatica. E chi potrebbe negare la drammaticità nella scena IX dell' atto secondo, e II e IX dell' atto terzo nel dramma *Dal male il bene?* E nell' apparire dell' ombra di Cleopatra nel *Didimo e Teodora*? E nel rifiuto di Teodora al proconsole Eustrazio di rinnegare la fede cristiana? E nel momento del supplizio dei due martiri? E nei casi di Baltassara nella *Comica del Cielo?* Chi può disconoscere che vi sia effetto drammatico nelle parole, già citate, di Eustrazio nel I atto del *Didimo e Teodora?*

Strazierò, struggerò, di membra estinte ecc.

Vi sono versi, che senza essere gran cosa strano nel loro autore una certa grazia e un garbo nel trattarli.

Bella è la rinunzia di Teodora ai beni mor

Ma ben giusto è che prima
lasci al mondo bugiardo
ciò che egli adora e stima;
le vaghe gemme e gli ori
e gli ornamenti e i fiori
doni son della terra, e a lei li rendo.
. . . . . .
Ite pompe malfide, ite, miei pregi,
ingemmati monili,
son lucide catene
onde il senno tiranno
le incaut' alme in servitù mantiene.

Teodora ha offerto sè stessa alla morte, di finire la vita insieme a Didimo:

Così diss' ella, e dagli altrui furori
attender parve alla sua pugna il fine;
non ben contenta dei secondi onori,
il cor mostrò di viva speme accesa;
quando al ferir delle sanguigne spade
giacque, immobile peso,
esempio di costanza e di onestade.

Piena di sentimento è la seguente parlata tassara, in attesa di raggiungere Iddio:

. . . . . .
O ciel, di quel pennello opra sublime
che con vivi colori

del gran Pittor l'onnipotenza esprime,
tu, negli abissi tuoi chiari e profondi,
meraviglie maggiori
di quelle che riveli, agli occhi ascondi!
. . . . . .
Deh! quando, o mie pupille,
quel Sol vi pascerà coi raggi sui,
quel Sol che mai non ebbe e tomba e culla,
al paragon di cui
l'immensità d'ogni altra luce é nulla?

Quanta forza, udite, in questa imprecazione di Beatrice:

Ben si vede che il cielo in ozio langue,
che di Titani in terra
più non pullula il sangue,
se per colpe amorose a noi fa guerra;
eppur ognor di creduli devoti
sciocca semplicità gli appende i voti.

Efficace è l'invito che l'Amor Celeste fa al Martirio e alla Verginità, per assistere al martirio di Didimo e Teodora:

Meco a celeste impresa il ciel vi appella,
per intesser corone a due grand'alme
e di gigli e di palme,
qui dove ira novella
contro la fé verace in guise orrende
perfida arrota il ferro e i roghi accende.

Nella scena VI dell'atto I del *Didimo e Te* la Ricchezza fa un invito, che non manca ce bel garbo.

Con piè vago fra l'erbette
già le aurette scherzano
e con placido concento
già le rive suonano;
ecco, Ninfe, i venticelli
a gioir vi destano,
e sul prato i fior novelli,
d'ogni intorno spuntano,
e voi, Ninfe vezzosette,
alle danze allettano.

Nell'ultima scena dell'atto II, il padre, Cl osserva al figlio, Didimo, con accento commov straziato:

Che per troppa pietà tu sei men pio,
altri ritogli a morte e me condanni?
lasso, non sai che il tuo morir m'uccide?
che miei sono i tuoi danni?
che con queste catene il cuor mi stringi
ed il tuo ferro il viver mio recide?

Ostilia, la madre di Teodora, sentendo figlia è decisa di lasciare la casa paterna, dis esclama:

Giunta già di mia vita
sono al margine estremo, e tu mi lasci?
A qual si fiero Scita,

qual legge empia inumana
esser può che consigli
d'abbandonar la madre ai propri figli?

Olibrio, sentendo che Teodora dovrà morire, con tono appassionato soggiunge:

Quest'età si fiorita
si destini all'amor non alla morte,
chè di ben mille amanti il vago ardore
alle nozze t'invita ecc.

Molti e molti squarci ancora meriterebbero di essere citati, ma desiderio di brevità mi dispensa di notarli, e del pari non noto le frequenti ripetizioni nelle quali è caduto il Rospigliosi nei suoi drammi; le strofe leggere ed agili che qua e là ho trovato nelle arie e nei cori, e che fanno ricordare la maniera poetica del Metastasio; e le spesse reminiscenze da altri autori, e più spesso da Tasso, da Ariosto, da Dante medesimo ecc.

I versi usati di consueto dal Rospigliosi sono gli endecasillabi, alternati col settenario, con maggiore uso però di quest'ultimo, dove occorra dare più snellezza e più grazia. Il poeta nel maneggiare il verso dimostra una certa perizia, sicchè riesce, lo abbiamo già visto, a comporne dei buoni e che non hanno da invidiare la musicabilità dei versi metastasiani, e che superano non rare volte quelli di Apostolo Zeno, il quale non ebbe mai fama di ottimo poeta. Spesso però i versi del Rospigliosi hanno delle strozzature, delle improvvise contorsioni che spiacciono; l'abusare dei monosillabi e una trascuratezza talvolta troppo appari-

scente nel versificare tolgono molto p
poesia.

Mi è sembrato anche di trovare c
rilevanti di scioltezza e di armonia, d
convenienza, sicchè a tratti belli e gra
cedono altri addiritura non degni di cl
i primi, la qual cosa può essere attenu
gravità, se si considera che il Nostro
scrivere in fretta e furia nell'approssim
vale romano, o in occasione di qualche
solenne cerimonia; se si considera che
poeta di professione, ma che scriveva p
l'addensarsi di occupazioni sempre gra
delicate, alle quali doveva dedicare tem

Spesso il teatro nel seicento era pe
per gli attori un pretesto per satiregg
sanguinosamente, e quasi sempre un m
ciare sali mordaci, motti goffamente sc
l'indirizzo di presenti e di assenti, per
fra gli altri esempi, che il Caravaggino p
tellate un tal Greppi che nel recitare
alludere calunniosamente contro un a
Giulio Rospigliosi non si lasciò coglier
per si fatto verso, che anzi seppe esser
stenuto e corretto.

Nel Rospigliosi noi abbiamo il p
quanto alle intenzioni e allo scopo, se
di mezzi e di risultati; abbiamo il p
quanto pare, che, molto tempo innanzi
sono tenuti, pur non essendo scevri da
come riformatori e come antesignani del
avesse coscienza di una riforma, e, fors
di una riforma, potrebbe dirsi che egl

da principio una via migliore degli altri. Ed in verità, quantunque i melodrammi del Rospigliosi abbiano difetti e molti e gravi, non può però disconoscersi una certa sobrietà, una certa semplicità, e un maggiore svolgimento naturale per cui il poeta, anzichè gettarsi a capo fitto a guazzare nella mitologia e nelle stramberie allegoriche, corre di preferenza ad esumare leggende dalla storia della cristianità, e a quelle magari qua e là, non potendo evitarlo, aggiungendovi combinazioni fantastiche, non vuote però di ragionevolezza, perchè almeno presso di lui assumono una significazione morale. Sicuro, lo stesso elemento comico per lui, non era un mezzo per far puramente sbellicare dalle risa, o per aver la sodisfazione di vedere allegre le belle donnine, alle quali era, in quei tempi, ben raro il caso si coprisse il volto di pudico rossore; per lui, che però l'usava con parsimonia, aveva un intendimento nobile, ed ecco spesso dalla lepidezza di un personaggio venir fuori una lezione di buon senso.

La sobrietà del Rospigliosi è evidente qualora si pensi, che nelle sue opere melodrammatiche non vi ha quella pesante congerie di episodi aggiunti ad episodi, per cui l'azione principale ne veniva presso gli altri, per il malvezzo di sopracaricare e di accozzare, ad essere angustiata e sacrificata a detrimento dell'effetto. Si potrebbe dire da qualcuno, parlandosi del Rospigliosi, il quale svolse la sua operosità poetica nella prima metà del seicento, non trattarsi di sobrietà, ma di una certa inesperienza, di una non ancora matura genialità di poeta melodrammatico; no, non è da sostenersi un'asserzione simile, poichè, se avesse voluto imitare completamente gli

altri, sfoggiando di una straor
fetto, a lui specialmente non s
e mezzo per farlo. Occorre inv
uomo di buon gusto, di molta
cero per la morale, non si pieg
al capriccio altrui, non desider
caneggiare delle trovate scipite,
impudiche e scostumate, ma fis
di convenienza vi condusse la
drammatica.

Il Crescimbeni, nella sua
poesia, afferma fra l'altro che
tale avvertenza in maneggiare
fervore della lussuria degli inge
ravigliosamente intatto da ogn
vole intrapresa ». E più innan
bene accomodare al moderno
a simile spezie di poesia è pre
nè dopo v'è stato alcuno più g
di lui e di maggior gloria degn
broni, nell'opera citata: « omn
in hoc poesis genere contende
tum Zenus et Metastasius in
dierant) ipsum superaturum ».

Come ho notato da princ
nei secoli passati e nel nostr
proposito dell'opera letteraria
tratto occasione, parlando di
accennarvi, e lo hanno fatto, a
ramente lusinghieri, e forse q
esagerazione, impossibilitato ad
nità e di quella indipendenza
che si convengono ad un criti

Io non riporterò per intero ciò che scrissero del Rospigliosi il Crescimbeni, il Quadrio, il Fabroni, perchè tutti sono concordi nel ritenere il Rospigliosi per uno dei più *dolci, culti e leggiadri poeti* del suo tempo ; non ricorderò che Lorenzo Magalotti, contemporaneo del poeta, che viveva a Roma, e lui stesso ottimo letterato, cantarellava sempre le strofe del Rospigliosi; non riferirò il giudizio, forse esagerato, del Moroni, che dice il Nostro uno dei *più celebri letterati* del seicento. Ma se non cito i loro giudizi, perchè della autorità di essi si servirono l'Ademollo, il Beani, il Sanesi, i soli che, come dicemmo, nel secolo nostro abbiano dedicata qualche pagina all'operosità letteraria del Rospigliosi, non posso però passare sotto silenzio il giudizio dell'Hoffman, che ha molto valore, perchè non sospetto di partigianeria, essendo stato sempre un giurato nemico dei papi. Nel suo *Lexicon historiorum* ecc. scrive: « Fuit Clemens IX de gente Rospiliosus vir commercio litterarum cum omnibus Europae litteratis inclitus. Feruntur eius insignes litterae eruditionis et eloquentiae plenae quae inhexaustae cum doctrina virum arguunt ecc. »

Tra i moderni l'Ademollo e il Beani aggiungono ai loro giudizi altre considerazioni, che avvalorano e accrescono la sincerità ed il numero delle lodi pel Rospigliosi. Alessandro d'Ancona, che non conosce mezzi termini e adulazioni, nota che: « Clemente diede anch'esso efficace impulso al gusto del melodramma » (op. cit.). Il Sanesi, che non ha giudicato il poeta come melodrammatico, ma solo come lirico, giudica (op. cit.) che « le canzonette del Rospigliosi hanno « pur nella scioltezza del ritmo, qualche cosa di se- « vero per ciò che riguarda i concetti ; quasi che il

« letterato pontefice pistoi
« dere nelle sue poesie l' a
E il maggior nostro poeta
articolo: *A proposito di un*
tesco, nella *Nuova Antolog*
veva: « la poesia di papa R
cartocci, come certe ninfe
quella di papa Rospigliosi è
di bucchero in un balletto
l' allusione del Carducci al
tamente laudativa, ma lode
dimostra, che l' opera del
anche a Giosuè Carducci,
sdegna di ricordarla, sia pu

Io non so, se, dopo ta
di pareri lusinghieri, possa
felice capacità poetica di G

Ciò che era nell' anim
Rospigliosi l' ho detto; non
fu davvero l' amore per un
giro angusto dei miei studi
a scrivere di Giulio Rospi
drammatico, e mi vi occu
di sottrarre all' oblio un po
lirante per il sodisfacimen
giante per la pompa di og
per quanto gli fu dato, te
indipendente e libero, prec
stolo Zeno e Pietro Metast

CORREZIONI

Pag.	26	riga	5 —	corr.	lavori,
»	30	»	25 —	»	attorniava
»	31	»	20 —	»	*mise en scène.*
»	32	»	7 —	»	» » »
»	40	»	14 —	»	avanzavano.
»	48	»	15 —	»	nel 1295, secondo altri 1245,
»	114	»	21 —	»	i tre
»	137	»	26 —	»	direi che
»	137	»	28 —	»	*Dama*
»	138	»	19 —	»	»

INDICE

Cap.	I. — Due parole d'introduzione	pag.	7
»	II. — La musica e il Rinascimento — Il madrigale e l'oratorio — Firenze e la riforma musicale — I primi melodrammi — L'allestimento scenico e il melodramma come lavoro letterario e come opera d'arte	»	10
»	III. — G. Rospigliosi — Notizie biografiche . .	»	46
»	IV. — Primi lavori	»	56
»	V. — « Il Sant'Alessio »	»	65
»	VI. — Del Dramma: « Santa Teodora » . . .	»	77
»	VII. — « San Bonifazio » e « Chi soffre speri »	»	96
»	VIII. — Il « S. Eustachio »	»	103
»	IX. — « Il Trionfo della Pietà » — « Le armi e gli amori »	»	105
»	X. — « Dal male il bene » — Il Palazzo incantato » — « L'Innocenza »	»	123
»	XI. — « La Comica del Cielo »	»	145
»	XII. — Considerazioni generali	»	185

Prezzo L. 2,

6

NICOLA RILLO

Il primo centenario di Giuseppe Parini

(1799-1899)

Conferenza fatta al Circolo Universitario di Napoli

NAPOLI
STAB. TIP. PIERRO E VERALDI
nell' Istituto Casanova
1899

Nicola Rillo S. I.

Il primo centenario di Giuseppe Parini

(1799-1899)

Conferenza fatta al Circolo Universitario di Napoli

NAPOLI
STAB. TIP. PIERRO E VERALDI
nell' Istituto Casanova
1899

(*Estratto dalla* VITA NOVA, *Rivista c*
sitaria quindicinale, organo della Fede
Universitaria cattolica italiana — Anno
volume III, fascicoli 14 e 15).

Come, dagli alti monti verdeggianti, scendono sulle sabbiose pianure, bruciate dal sole, scendono rigogliosamente freschi i mormoranti ruscelli a fecondare le campagne isterilite; così, o giovani, a reintegrare e vestire di luce il secolo, che inonorato muore, vengono i Centenarii, colle loro memorande date storiche, o coi nomi gloriosi di genii insigni.

Oggi è un secolo: e, mentre tutte le Potenze Europee, impaurite dai primi bagliori dell'astro Napoleonico, si stringevano in alleanze per far fronte al fulmine di guerra, che già guizzava in Egitto..., là, in Milano, allora invasa dagli Austriaci e dai Russi — il giorno 13 Agosto del 1799—oscuramente si spegneva Giuseppe Parini. Giuseppe Parini, l'uomo più grande del suo secolo, l'Epico satiricamente profondo, il Lirico altamente morale, il ca-

rattere più fiero e disdegnoso dei s
« In Lui apparve e con Lui dis
dirla con un illustre scrittore) (1) i
indole italiana, quale si ammira in
in Michelangelo: austera sublimità d
to con semplicità di vita ». — E Gius
rini, il quinto Poeta Italiano, moriva
mente, e come avviene di tutti i seg
Apollo, fu ammirato da molti, ma so
compianto da pochi, e solo dopo morte
come meritava, in sublime rinomanz

Ugo Foscolo, anima libera e irre
fra la polvere dei troni crollanti, e l
tillio delle armi cozzanti, al vedere
perfino una tomba al corpo del Pari
menta con note di dolore, che son v
indignazione e di pianto, la nuova
che impone i Sepolcri, e il nome ai
contende.

> ....E senza tomba giace il tuo
> Sacerdote, o Talia, che a te cantando
> Nel suo povero tetto educó un lauro
> Con lungo amore, e t'appendea corone,
> E tu gli ornavi del tuo riso i canti.

---

(1) Zanella — Storia della Letteratura ital. ul
secolo.

e poi continua:

....E tu venivi
E sorridevi a lui sotto quel tiglio,
Che or con dimesse frondi va fremendo,
Perchè non copri, o Dea, l'urna del vecchio
Cui, già di calma era cortese e d'ombre?

Ma, il lamento del Foscolo, che fa piangere e fremere i suoi versi, e tanto onore comparte all' amico Parini, con quel che segue:

A Lui non ombra pose
Tra le sue mura la città, lasciva
d' evirati cantori allettatrice,
Non pietra, non parola...

questa energica protesta, che il Cantore dei Sepolcri levò contro Milano un secolo fa — oggi, o giovani, dobbiamo levarla noi contro la nostra bella, — ma sventurata Italia.

Voi lo sapete, — ad iniziativa di un nostro Circolo Lombardo, in occasione del presente centenario, si voleva erigere al Parini un monumento, ed il Ministero di Pubblica Istruzione, dopo di averlo promesso, negò un contributo di Lire 300, col dire che il Governo non poteva disporre denaro pel monumento del Parini. Eppure — ahimè... io veggo

sorgere ogni giorno in cima agli aerei col sulle sponde fiorite del mare, nelle sale, ne atrii delle Università, nelle piazze, in publi e privati giardini, in tutte le cento città d'It lia, veggo elevarsi monumenti in onore di u mini, fatti eroi e divenuti genii—per il comp assordante schiamazzio della folla, — o per venduti articoli di un giornale, frutti deg studi sonnolenti di una nottata; e... intant a Giuseppe Parini, al Restauratore della nuov Letteratura Italiana, si nega che alla vivid luce del nostro sole splenda la sua figur radiosa in bianco marmo o in austero bronzo

Ma il monumento, o giovani, Giuséppe Parini se lo ha eretto lui stesso; glielo hann levato a coro tutti i suoi contemporanei. Noi è il marmo o il bronzo, la folla o il giornale, un decreto di nomina o un titolo ca valleresco, che fa gli uomini grandi: è il me rito individuale: è la storia vera, non men zognera; sono i dotti, che affaticando le lor menti in forti studi, coi loro giudizi meditat e profondi, acclamano eroe l'eroe, e genio i genio.

Ed alto ed immane nella sua figura austera di poeta: di poeta satirico e morale, noi vediamo emergere, portato su delle braccia

non scarne e vacillanti, ma nerborute e ferme di grandi poeti e letterati, di filosofi e di critici, noi vediamo emergere sereno Giuseppe Parini, — e fra la nebbia fitta e grigia che penosamente ci preme d'intorno, — i suoi meriti brillano vivi e luminosi, come all'occhio cupido del minatore scintillano le vene di oro in seno della miniera oscura.

✣ ✣ ✣

Le Nazioni, non meno che gli individui, hanno dei momenti gloriosi e geniali, degli slanci nella vita letteraria e politica, hanno delle ore feconde di creazioni artistiche e di grandezze epiche; — eppoi, quasi stanche e snervate cadono in un abbandono inerte e penoso. E intanto sono ancora grandi e dànno segno di vitalità, in quanto che sotto il peso del loro decadimento posa la storia illustre dei tempi che furono: la storia, che, coi suoi raggi vitali ha un certo influsso magnetico, e inocula, quasi nuovo sangue, nella nazione dormente, gli aviti principii della passata grandezza.

« Prendi l'Italia, esclama il Giusti, (1) dal

(1) Giusti — Sulla vita e sulle opere di G. Parini.

500 al 700, e ti dà l' imagin
caduta in languore nella piene
ventù ».

L'Italia, perduto ogni sentime
nazionale, si era mollemente ac
il dominio prepotente degli Spag
degli Austriaci;—e Napoli e Mil
due gemme bellissime della Patri
servivano ad adornare il fosco
teste alte — ma vuote,

« e non dell'Italia onorata sponda

La Politica era bassa ed indegn
teratura frivola ed ampollosa, e do
ghi errori del seicento, delirante
troppo colorate figure, l' Arte, co
matrona grassa e tozza, ma vestita
samente galante, si era posta a sede
Accademie, e in esse belava, coman
trionfava. L'Arcadia, prima fra tutte,
mente spadroneggiava, perchè molti
ingegni, con nomi ribattezzati alla
quasi forzati dovevano appartenervi; e l'
la seconda madre delle scienze e dell
tere, guardava con cordoglio questi tra
suoi figli, e spingea lo sguardo sereno
traverso l' avvenire.

La Poesia, questa scintilla vivificante di ogni bellezza — questa grande fuggiasca dell'Eden, prima della maledizione—questa creatura intemerata che tutto abbella e ingentilisce col suo sorriso di cielo — miseramente era andata sempre affievolendosi non tanto nella forma, quanto nei concetti: concetti i quali non s'ispiravano più alle passate glorie nostre, non fervevano più di un generoso sdegno della servitù straniera,—come l' irato verso di Dante ed il tenero del Petrarca; — ma si riducevano a leccati inni di lode e canti servili di sottomissione o ad una Signora avvenente o ad un Principe temuto.

In questo sonno morale ed artistico, in questo avvilimento letterario e civile, in tanto sciupio d'intelligenze e di libri a rinvigorire l' Italia, ad eccitarla ad atti di vitalità e di gloria, non vi era genere di poesia più adatto e più acconcio, che la poesia comica e satirica, che la lirica alta e morale.

E giunto questo fortunato istante, negli ultimi trenta anni del passato secolo, comincia a fervere il risveglio sociale e letterario;—comparisce il Poeta, il Rappresentante dell' umanità del tempo, il Promotore dei

dritti del popolo.—Il poeta fiero ed austero, che senza fronzoli e gingilli, senza turiboli e baciamani, impugnando la cetra, come tromba di guerra alle vecchie idee, con note di fuoco e con ironico motteggio, dalla floscia e risibile vita, sprona l'Italia e gli Italiani a virtù maschie e severe.

✣ ✣ ✣

E là, dove l'Adda placido e limpido, serpeggia, come rivo d'argento, i campi fioriti della Brianza, nella verde Bosizio, piccola terra del Milanese, sulle sponde del lago Pusiano, (sponde e monti sempre cari alle Muse) nel 22 maggio del 1729 nasceva Giuseppe Parini, e da poveri parenti sortiva un cuore fieramente nobile.—Studiò molto, e fra disagi e privazioni di ogni sorta, sia in Bosizio che in Milano, col suo ingegno, vivace e potente, capì la vita nelle sue carezze e traversie.

Ai genii la vita è maestra, e senza lezioni e senza scuole, essi in breve diventano dotti a proprie spese e con propri sudori.—Compiuti gli studi letterari e filosofici, nel ginnasio Arcimboldi, retto dai Padri Barnabiti, il Parini, ispirato da Dio, vestì la zi-

marra del prete, che a quel tempo « per chi non nato nobile, era il passaporto indispensabile per entrare nei palazzi Signorili e guadagnarsi il frutto onesto delle fatiche ».

Povero Parini!—Negli anni più belli della sua gioventù lottò colla miseria e cogli uomini:—gli uomini, inverniciati di cipria e di cerotto, che degnarlo di un loro sguardo o ammetterlo per le loro scale, credevano di tributargli il più grande onore:—la Miseria, questa antica e sciagurata compagna dei genii, lo ridusse a fare il copista di scritture forensi ed il pedagogo di giovinetti (ed è cosa penosa che in quel tempo anche Giacomo Rousseau copiava carte di musica per campare). Lottò colla Miseria, e nelle strettezze del vivere in un capitolo scritto al Canonico Agudio, suo amico, esclamava:

Canonico, voi siete il Padre mio,
Voi siete quegli in cui unicamente
Mi resta a confidare dopo Dio.

Io mi rimasi ieri sera muto
Per la vergogna di dovervi dire
Il tristo stato in cui son caduto.

Limosina di messe, Dio sa quando
Io ne potrò toccare: e non ci è un cane
Che mi tolga al mio stato miserando,

La mia povera madre non ha pane
Se non da me: ed io non ho denaro
Da mantenerla almeno per domane.

Questo era lo stato lagrimevole del Parini; quantunque, accademico dei *Trasformati* e poi Arcade, sotto il nome di *Darisbo Elidonio*, eppoi Professore nel Collegio Palatino, e in quello di Brera;—il Parini, più o meno fu sempre povero, perchè sempre di un carattere alto e dignitoso, e sempre nemico ostinato dell'ignavia e della boria degli azzimati damerini dei suoi tempi, onde meritamente di sè cantava:

Me, non nato, a percuotere
Le dure illustri porte,
Nudo accorrà, ma libero
Il regno della morte.

No, ricchezze nè onore
Con frode o con viltà
Il secol venditore
Mercar non mi vedrà.

La vita rustica.

Non sapeva chinare il capo avanti ai potenti, nè sapea strisciarsi ai piedi dei grandi, o dei piccini che comandano ai grandi (come dice il Giusti), nè aiutare dell'ingegno suo gli

illustri spogliatori del Paese, nè ridurre la Musa al mestiere di rea Commediante, insultando il pudore, o solleticando i vizii più foschi.

Parini sentiva scorrere per le sue vene non « il sangue purissimo celeste dei Semidei lombardi » — ma un sangue di fierezza spartana; si sentiva l'anima libera di Sacerdote, e d'Italiano — e in faccia allo straniero, avanti al berretto frigio del Francese, e alla logora giubba gallonata di giallo dello Spagnuolo, o sotto l'artiglio nero dell'Aquila Austriaca, gridava,

A nessun gioco avvinto,
Io sempre con un viso
La cetra suonerò.

I filosofi positivisti e materialisti, dallo Spinoza allo Spencer e al Comte, dicono che l'ambiente fa l'uomo, e le abitudini, buone o malvagie, sono in rapporto della cerchia educativa e sociale in cui il cuore e l'intelletto umano cresce e si sviluppa.

Se questa fatua dottrina in parte è vera, lo sarà al più per gl' ingegni volgari: ma i Genii, come quelli che sorvolano a tutte le vie ordinarie, i Genii, o si fanno essi l' am-

biente, oppure lungi emigrandone, lo deridono e disprezzano.

Guardate Milano nella fine del secolo decimottavo; (come lo descrive un autore) (1) « era una casa tra sozza e superba, ed aveva l'aspetto di un Signoraccio, che abbia grandi possessi e grandi debiti, e quantità di decorazioni su un soprabito sbiadito e sversato. Per tutto i danni e le allumacature spagnuole: nei costumi, negli ordini, nelle vie un non so che di triste e trasandato, come si vede nei campi usciti di fresco di mano all'affittuario il quale, sapendo di non esserne il padrone legittimo, non ha amore ai luoghi e tira a sfruttarli e devastarli ». I nobili vi spadroneggiavano, e in una vita oziosa e molle, nei loro cocchi dorati, nelle veglie amorose, negli sdegni e negli affetti più che mai efficaci, oggi favorivano questo, e domani impiccavano quell'altro.

Molte alterigie sulle loro fronti: poche e scarse cognizioni nei loro cervelli; gran quantità di servi e cortigiani, poca fermezza e serietà nei loro comandi: in una parola — Milano — la città di Eriberto e d'Ambrogio, —

---

(1) Giusti — Discorso sul Parini.

era divenuta dall'antica madre di eroi e di guerrieri, un nido impiumato di dame infedeli ed attillati damerini.

Tale era la vita della nobiltà milanese quando — il giovane Parini cominciò a conversare tra i grandi patrizii e le dame eleganti della casa Serbelloni. — La duchessa Maria Vittoria, dei cui figliuoli egli fu il precettore, era una donna istruita assai, di buone parti, cara ai letterati del tempo; e la società degli uomini colti che la circondavano può bastare a caratterizzare questa donna incomparabile, che vantava un ottimo cuore ed un animo solo intento a beneficare e ad interessarsi del merito e della virtù.

Pietro Verri, la dice « di memoria eccellente, di vasta cultura, capace di amicizia, di animo nobile e benefica ». Il Goldoni a lei dedicò la *Sposa Persiana* e Giovanni Gamerra, livornese, i *Solitarii* « parto nato e cresciuto sotto i di lei occhi ». Il Parini, che si trovava in grande penuria, nella casa di tanta signora « trovò agio agli studi classici ed opportunità all' osservazione umana » e sempre nella sua vita fu grato alla duchessa Vittoria, non ostante che da lei fu qualche volta malmenato.

Sotto gli auspicii di tale donna adunque, come bene osserva il Carducci, (1) « in una casa di duchi, cardinali e feldmarescialli, ove confluiva tutta la nobiltà e la letteratura milanese, il Parini, nel fior dell'età e dell' ingegno; in posizione comoda per l' osservazione, alta per l'animo suo, potè studiar da presso — come da un palchetto al Teatro, — lo spettacolo dell'Aristocrazia decadente. Col suo ingegno superbo e talora dispettoso, colla facoltà artistica di un animo ardente, con sicura coscienza del bene e del retto, con inflessibile antipatia del brutto e del falso, a fronte di gente che o non lo considerava, o lo tollerava o l' aizzava, sentendosi nel pieno possesso delle sue forze, divenne uno scrutatore sarcastico, un ribelle morale, un inquirente e giudice inesorabile » — Ei per più anni nella vita intima dei nobili fissò il suo sguardo, nervosamente irato, e in abbominio gli venne il consorzio civile con il vivere corrotto e vizioso — Il Parini non era allora, quale poi lo dipinse il Torti

« quel vecchio che i dorati scanni
Premea dei grandi taciturno, e intanto
Notava i riti e gli oziosi affanni

(1) Carducci — Storia del Giorno.

E gli orgogli e le noie, e i gaudi e il pianto
Del par mentiti; indi ne fea precetto
In quel sublime suo ridevol canto.

Il Parini nel comporre il Mattino, e più tardi il Meriggio, era baldo e giovane sulla trentina, e in casa Serbelloni se la passavo piuttosto bene: non ostante l'invidiata intolleranza dei fratelli Verri. — Era, come lo descrive il migliore dei suoi biografi (1) così fatto: «Statura alta, fronte bella e spaziosa, vivacissimo grande occhio nero, aperti lineamenti rilevati e grandeggianti, muscoli del volto mobilissimi e fortemente scolpiti, mano maestra di bei moti, labbra modificate ad ogni effetto speziale, voce gagliarda pieghevole e sonora, discorso energico e risoluto, ed austerità di aspetto, raddolcita spesso da un grazioso sorriso, indicavano in lui l'uomo di animo straordinariamente elevato e conciliavangli una riverenza singolare». — Colla risolutezza dunque delle sue forme fisiche e più col suo austero carattere morale, il Parini, intimo osservatore dei più minuti casi e delle circostanze più piccole, vide, come in un sol quadro, e studiò tutto l' artifizio

(1) F. Reina — Vita del Parini.

indegno della vita scioperata, neghittosa e ridicola di quanto vi era di più nobile in Milano;—ebbe in orrore gli oziosi aristocratici, e volle correggerli. Colla sua mano toccò il cuore ferito della nobile gioventù lombarda, e volle curarla. — E come quei, che conosciuto l'ambiente non ne fu tocco, ma lo disprezzò; — dai miasmi impuri e fitti che incombevano su Milano, si levò alto alto in un cielo superiore— ove scriveva il suo capolavoro, il Giorno; — si levò alto, alto in quella stessa guisa come l' Aquila reale, librata sulle sue ampie ed ardite ali, trapassa lo stadio aereo, oscuramente nebbioso di un giorno d' inverno, e vola dritto nelle serenità celesti a respirare i purissimi raggi del libero sole.

✣ ✣ ✣

Giovani, Cesare Cantù, verso la metà del nostro secolo, e Giosuè Carducci, pochi anni or sono, hanno scritto due volumi di più centinaia di pagine, ove trattano ampiamente delle bellezze rare e pellegrine, che si incontrano nel poema del Parini, il Giorno.

Sarei io certo un audace, se adesso in poche righe volessi mostrarvi tutta l'orditura ampia e classica, tutti gli episodii belli e

nuovi, tutti i frizzi eccitanti ed arguti, tutta la veste pomposa ed elegante di questo capolavoro letterario, forse il più nuovo e il più perfetto dal 500 a noi.

Il Giorno, diviso in quattro parti, il Mattino, il Meriggio, il Vespro e la Notte, è una ampia tela, in cui, mentre si descrivono delle splendide scene naturali, comparisce in tutti i suoi particolari la figura di un giovane signore lombardo, chiamato burlescamente Sardanapalo, nelle tinte più goffe e ridicole, da muoverti ora a riso, ora a scherno e spesso anche a rabbioso pianto. — Il Parini stesso, proponendosi come Maestro e duce, guida il giovin signore in tutto il suo Poema, e con una lunga ironia finissima lo sferza dalle prime all' ultime parole, e, mostrando la vita scioperata, molle, vagabonda, inerte dell'aristocrazia milanese, resa più odiosa da episodii strazianti del povero, ti agita la mente e t' intenerisce il core, mentre con argute facezie ti muove il labbro al riso. — Nel Giorno voi vedete brulicare le classi estreme della Società. — Nella dama, che solamente studia ad abbellirsi nella sua lunga *toilette* e a procacciarsi i più graditi cavalieri serventi, nutriti dal nobile marito, stato poco

anzi ammesso nella stanza di lei a baciarle rispettosamente la mano: — nella dama, tinta di freschissime rose, invidiosa di una sua bella amica stata vagheggiata ed ammirata più di lei, perchè l' importuno marito, attaccato alle vecchie usanze, volle serbare intatti i suoi dritti: — nella dama, cui è più caro il cagnolino, che guaisce tra le braccia contenuto amorosamente, piuttosto che il suo lattante bambolino, dato a nutrire ad altrui petto, e che ammette solo due volte al giorno ai suoi scarsi baci: — nella dama, noi abbiamo la morte del cuore e l' egoismo domestico nella ignobile licenza femminile. — E nel giovin signore, che pensa solo ad abbigliarsi e a farsi servire, e nell' ozio perenne non ha altro intento che piacere alla dama, e con sfarzose spese di cavalli, di cocchi, di pranzi, di cene, di viaggi, di compre in cannocchiali, occhialetti, tabacchiere, anelli, catenelle e ciondoli e gingilli, a tutti comanda, e a nulla serve — nel giovin signore, che, grosso di sè, ma vuoto come un pallone, ammette il merciaio con un visibilio di minuterie nostrane, appellate però con nomi forestieri stravagantissimi, affinchè acquistino maggior pregio all'occhio del balordo; — nel giovin signore

che, dopo il parrucchiere mandato bruscamente via, riceve il miniatore per vedere le sembianze della sua dama; ed al quale egli per mostrarsi perito, accenna parecchi difetti, versando dalle sue labbra un diluvio di spropositi: — nel giovin signore, in questo fatuo Sardanapalo Lombardo, noi vediamo la vita scioperata, ignorante, vuota, corrotta del nobile Patrizio — del suo tempo. — E di converso il povero artigiano che riapre, ai primi albori del mattino la sua sonante officina; e l'agricoltore che con i sacri arnesi sulle spalle va col bue lento alla campagna; e la mezzo nuda villanella che non ha come coprirsi e onde sfamarsi col vecchio genitore morente, — immagine plastica della pudibonda onestà; — tutto questo è messo in colori sì vivi, e l' intreccio è così facile e piacevole, e il rapporto fra le virtù spregiate e gli applauditi vizii, così efficace e brillante, da eccitarti il cuore ad un sentimento di odio, — ad un onda sempre crescente di disprezzo verso la vita indolente ed obbrobriosa dell' aristocrazia lombarda.

Il Giorno è un poema satirico; nuovo nei suoi concetti; nella forma così classico, e sostenuto con tanta sublimità di stile che il suo Protagonista non sembra mai un effe-

minato signorotto, ma un eroe di Omero o di Virgilio. — In Italia, madre antica della satira, per l'innanzi non era uscito un capolavoro sì perfetto in questo genere; perchè mentre nel Giorno in tutti i suoi 3595 versi vi sfolgora una ironia fina e tremenda, una copia di immagini e di paragoni in stretta armonia fra loro, un frizzo e un motteggio continuo, mentre senti nel verso, classicamente sonante ed armonioso, il fischio di un perenne staffilare;—il Poema si mantiene alto nella sua originalità nobilmente epica e profondamente morale.

Secondo l'opinione di tutti i critici, il Mattino ed il Mezzogiorno sono le parti più belle e perfette del Poema; la Sera è bastantemente scarsa, e la Notte, per quanto nello stile bella e sublime, altrettanto poco interessante per la materia che tratta.

Si noti che il Vespro e la Notte furono publicate dopo la morte dell'autore — e la Notte non è neppure del tutto finita—però vi sono dei punti così nuovi, da gareggiare colle scene più splendide del Mattino e del Meriggio.

La descrizione della Notte, viva e funerea allorchè colle tenebre la paura domina la

timida terra, è così naturale e foscamente dipinta da farvi atterrito vedere « le fantasime lungo le mura dei deserti tetti ».

Vedete con quanta rigida imponenza s'intromette:

Nè tu contenderai, benigna Notte
Che il mio giovane illustre io cerchi e guidi
Con gli estremi precetti entro il tuo regno.

Già di tenebre involta e di perigli
Sola, squallida, mesta alto sedevi
Su la timida terra. Il debil raggio
De le stelle remote e de' pianeti
Che nel silenzio camminando vanno,
Rompea gli orrori tuoi sol quanto è duopo
A sentirli vie più. Terribil ombra
Giganteggiando si vedea salire
Su per le case e su per l'alte torri,
Di teschi antichi seminate al piede:
E upupe e gufi e mostri avversi al Sole
Svolazzavan per essa, e con ferali
Stridi portavan miserandi augurii:
E lievi dal terreno e smorte fiamme
Di su di giù vagavano per l'aere
Orribilmente tacito ed opaco;
E al sospettoso adultero, che lento
Col cappel su le ciglia e tutto avvolto
Nel mantel se ne gia con l'armi ascose,
Colpieno il core e lo strignean d'affanno.
E fama è ancor che pallide fantasime
Lungo le mura de i deserti tetti

Spargean lungo acutissimo lamento,
Cui di lontan per entro al vasto buio
I cani rispondevano ululando.

« Le lugubri scene, come osserva bene il Vitelleschi (1), descritte ne' primi versi di questo tratto, spirano tutto l'orrore maraviglioso di quelle notti medioevali, intorno a cui tante fantasie furono imaginate, specialmente dai poeti nordici e da' loro seguaci. Le apparizioni di spettri, di spiriti vagolanti, la danza delle streghe, il grido degli uccelli notturni, i teschi di morto rischiarati dalla luna e quanto di orrido e di pauroso può sognare un cervello malinconico in qualche poetico delirio, sparsero di misterioso terrore quelle ore notturne e diedero origine a un nuvolo di leggende e di novelle che furono poi tradotte e lette in quasi tutte le lingue d' Europa ».

Ma lasciando la Notte e tornando dietro al Mezzogiorno, quanta ironia finissima, quanta estetica, quanta leggiadria di forma e di concetto non brilla nella descrizione della *Cagnolina*? Questo è uno dei punti più belli,

(1) Vitelleschi — Saggio delle poesie del Parini.

e che meglio esprime lo spirito elevato del Parini nel mordere e nel dipingere insieme vivamente.

Qual anima è vulgar, la sua pietade
Serbi per l'uomo, e facile ribrezzo
Dèstino in lei del suo simile i danni,
I bisogni e le piaghe. Il cor di lui
Sdegna comune affetto; e i dolci moti
A più lontano limite sospinge.

Quanta delicatezza ironica nel chiamar volgare chi sente ribrezzo per l'uomo, eppoi ha un'eccessiva pietà verso le bestie che gli son più care dei suoi simili.

— Pera colui che prima osò la mano
Armata alzar su l'innocente agnella
E sul placido bue: né il truculento
Cor gli piegaro i teneri belati,
Nè i pietosi muggiti, nè le molli
Lingue lambenti tortuosamente
La man che il loro fato, ahimè stringea! —
Tal ei parla, o Signor; ma sorge intanto,
A quel pietoso favellar, dagli occhi
De la tua Dama dolce lagrimetta,
Pari a le stille tremule, brillanti,
Che a la nuova stagion gemendo vanno
Da i pàlmiti di Bacco, entro commossi
Al tiepido spirar de le prim' aure
Fecondatrici.

Or le sovviene il giorno,
Ahi fero giorno! allor che la sua bella
Vergine Cuccia de le Grazie alunna,
Giovanilmente vezzeggiando, il piede
Villan del servo con l'eburneo dente
Segnò di lieve nota: e questi audace
Con sacrilego piè lanciolla. Quella
Tre volte rotolò; tre volte scosse
Gli scompigliati peli, e da le molli
Nari soffiò la polvere rodente;
Indi i gemiti alzando, *Aita, aita*
Parea dicesse; e da le aurate volte
A lei l'impietosita Eco rispose.
E dagl'infimi chiostri i mesti servi
Ascesero tutti; e da le somme stanze
Le damigelle pallide tremanti
Precipitaro.

La grazia satirica, allo scompiglio generale che succede in quella casa signorile, è veramente di una gaiezza singolare. Aita, aita della Vergine Cuccia, che tre volte rotolò, l'eco che risponde, l'accorrere dei suoi, il pallore delle tremanti damigelle, la dama che riavendosi chiama con languida voce tre volte la sua Cuccia, e il servo tremante, tutta questa dipintura è di una estetica tale che in pochi grandi autori si puó ammirare.

Accorse ognuno; il volto
Fu spruzzato d'essenze a la tua Dama,

Ella rinvenne alfin: l' ira, il dolore
L'agitavano ancor; fulminei sguardi
Gettò sul servo, e con languida voce
Chiamò tre volte la sua *Cuccia*: e questa
Al sen le corse: in suo tenor vendetta
Chieder sembrolle: e tu vendetta avesti
Vergine Cuccia de le Grazie alunna.
L'empio servo tremò; con gli occhi al suolo
Udì la sua condanna. A lui non valse
Merito quadrilustre; a lui non valse
Zelo d'arcani ufficj: invan per lui
Fu pregato e promesso: ei nudo andonne
Dell'assisa spogliato, onde purdianzi
Era insigne alla plebe. Invan novello
Signor sperò; chè le pietose Dame
Inorridiro, e del misfato atroce
Odiâr l'autore. Il perfido si giacque
Con la squallida prole e con la nuda
Consorte a lato su la via spargendo
Al passeggiere inutile lamento:
E tu, *Vergine Cuccia*, idol placato
Da le vittime umane, isti superba.

Splendida chiusura, che dolorosamente ti fa vedere la squallida prole, e la nuda consorte del servo spargere sulla via inutili lamenti, e la Vergine Cuccia, idolo placato, andar superba delle vittime umane!

A dire il vero, la freschezza e l'originalità del Parini, la sua ironia che bellamente frizza e commuove e quell'andar sempre maestoso

è solo di lui. Difatti la satira del Menzini, del Salvator Rosa, dell'Ariosto, dell'Alamanni e di 20 altri, e le stesse satire di Persio e Giovenale hanno un non so che di flessibile; variano al cambiar di vento, e son roba (come bene avvisa il Giusti) piú cortigianesca che luce di rettitudine.

E il de Sanctis (1) stesso, che coi Preti nelle sue Critiche usa una satira bastantemente bassa ed indegna, pure avanti al Parini si toglie il cappello, modera la linguacciuta mordacità, e, mentre a tutti i Poeti satirici anteriori nega l' energia intima, la coscienza dell' umana dignità, il senso morale, attribuisce al Poema del Parini il risveglio del senso morale e la rivendicazione della umana dignità. Il ridicolo e il grottesco (egli esclama) non fa ridere l'autore del Giorno, lo attrista; perchè ci vede sotto la bassezza dei caratteri, la falsità, il pervertimento morale: Parini è come un uomo, a cui sanguina il cuore e fa il viso allegro — e questo a mio avviso è tutto il carattere del suo Poema: fa *ridere il labbro* e *pensare l'intelligenza* — intelligenza che diletta ed istrui-

(1) de Sanctis — Nuovi Saggi Critici.

sce — fine nobile di ogni alta Poesia. Ogni alta Poesia — che è, come una pianta verdeggiante di fresche e rugiadose rose, che mentre dilettano in un dolce mattino di maggio lo sguardo nel loro colore vermiglio, inebriano il cuore colla soavità dei vergini profumi.

✣ ✣ ✣

In questi ultimi cinquanta anni, in cui tutto lo studio è per la critica, e pochissimo per le opere di invenzioni letterarie, noi ci siamo fatti tali che, appena letto un libro, anzi senza neppure finirlo, subito cominciamo a cercare le fonti storiche, i codici, i manoscritti, i papiri, i libri antichi, il grosso dei materiali, donde l' autore ha attinto il principio del suo lavoro; — e spesso andando molto lungi dal vero, — conchiudiamo con tali giudizi, che se l'autore fosse vivo, io credo che su due piedi ci farebbe una querela per *diffamazione* o per *appropriazione indebita* (1).

---

(1) « Il Cantù dice: vi ha dei tempi (il lettore dovrà cercarli molto lontani ?) dove colla sterilità del com-

Quindi anche si è parlato molto del Giorno, della sua origine e dei suoi confronti coi Poeti anteriori. Il Cantù, uomo venerando per virtù e dottrina, accennando a questa questione, enumera una lunga serie di pretese imitazioni dal *Leggìo* di Boileau, dalle *Donne saccenti* di Moliere, dai poeti Italiani del 500, e persino dalla Batracomiomachia, attribuita ad Omero. Altri affermano che il principio dell'ironia Pariniana fosse attinto dall'*Hudribas* del Butler, e dal *d. Chisciotte* del Cervantes; altri dal Lucchesini *In antemeridianas improbi juvenis curas* — e dalle Satire di Giulio Cesare Cordara, dal *Femia* di Iacopo Martelli, dall'Algarotti e dai sermoni Oraziani del Gizzi. — La questione più seria però è fra gli ultimi Critici, due dei quali viventi, Giacomo Zanella in un suo scritto, e Bonaventura Zumbini in un suo studio, provano che il Parini si sia lontanamente ispirato al *Riccio rapito* di Alessandro Pope, poeta inglese; mentre il Carducci con buone prove lo nega assoluta-

---

porre e con niuna altra fecondità che di aborti, si accoppia una critica di intenzioni o almeno di pretensioni elevate». Vada a chi tocca? !

mente. (1) Ora chi abbia ragione di questi tre, non è questo il luogo e il tempo di poterlo trattare diffusamente.—Solo di passaggio vi fo notare, che se ci fosse qualche imitazione, sarebbe tutto al più nella *toilette*, che la signora Belinda fa nel curare il suo riccio, che poi a tradimento le fu rapito. Ma come? Parini che, in Milano, nelle nobili dorate sale e nei profumati salotti delle famiglie Borromeo e Sarbelloni, in cui vi era troppa profusione di ricciute *toilette*, ed a cui assisteva qualche volta nauseato, il Parini dico, fra tutto quel fulgorio di *toilette* e abbigliamenti spagnoli, aveva bisogno pel suo giovin signore di ricorrere al Riccio rapito dell' Inglese?

Notisi, come abbiamo già visto, che il Giorno del Parini è un ampio poema-satirico e di un fine tutto sociale; mentre il Riccio rapito non è che una semplice satira ed ha un fine solamente individuale—e serve a divertire e carezzare una offesa signora. E una cosetta molto determinata, e di un facilissimo in-

(1) L' autore si sta occupando seriamente di questa questione, e spera quanto prima di dare alla luce uno studio critico, col quale ampiamente tratterà della origine del *Giorno*.

La finale è molto graziosa, e gaio è tutto il poemetto, ma nessuna somiglianza diretta vi è mai fra il Giorno ed il Riccio rapito. Dicono nelle *toilette* del Mattino. Ma che? — forse a Londra le signore si pettinavano diversamente di quel che facevano con tanto studio le duchesse Milanesi? —

✣ ✣ ✣

Giuseppe Parini, oltre all' essere Poeta epico satirico, è anche un gran Poeta lirico; e come tale ci ha lasciato versi sì belli e delicati da gareggiare coi primi Lirici Italiani e forestieri, e forse anche Greci e Latini. È proprio della Lirica elevare gli animi al bello e, trasportandoli in un aere sereno, spingerli col diletto all'amore delle virtù cittadine e religiose: tale era la poesia primitiva; così cantarono Lino ed Orfeo, Pindaro e Saffo. Ma il poeta che in animi corrotti « vuole accendere il sentimento della virtù, ben altra potenza deve avere, che quei primi, i quali colle attrattive delle armonie ritrassero gli uomini dalla vita selvaggia: perchè minor forza ci vuole a far retto un uomo, il quale non fu mai buono, che quando di

La finale è molto graziosa, e gaio è tutto il poemetto, ma nessuna somiglianza diretta vi è mai fra il Giorno ed il Riccio rapito. Dicono nelle *toilette* del Mattino. Ma che? — forse a Londra le signore si pettinavano diversamente di quel che facevano con tanto studio le duchesse Milanesi? —

✣ ✣ ✣

Giuseppe Parini, oltre all' essere Poeta epico satirico, è anche un gran Poeta lirico; e come tale ci ha lasciato versi sì belli e delicati da gareggiare coi primi Lirici Italiani e forestieri, e forse anche Greci e Latini. È proprio della Lirica elevare gli animi al bello e, trasportandoli in un aere sereno, spingerli col diletto all'amore delle virtù cittadine e religiose: tale era la poesia primitiva; così cantarono Lino ed Orfeo, Pindaro e Saffo. Ma il poeta che in animi corrotti « vuole accendere il sentimento della virtù, ben altra potenza deve avere, che quei primi, i quali colle attrattive delle armonie ritrassero gli uomini dalla vita selvaggia: perchè minor forza ci vuole a far retto un uomo, il quale non fu mai buono, che quando di

buono addivenne pessimo (1). » E tale era la società al tempo del Parini: le tigri, i lioni, le quercie furon tocche dalla soave melodia di questo novello Orfeo, il quale con una delicatezza greca di forma, e con concetti alti e robusti, e più coll' esempio della sua vita onesta di Sacerdote, ostinato guardò in faccia al vizio sociale o domestico — e lo smascherò; — l' *Avidità* — la *Calunnia* — *l' Ambizione* — il *Lusso* — il *Teatro* — l' *Impostura* furono i temi delle sue Liriche, ed il bersaglio perenne dei suoi colpi mortali.

Fra le tante odi del Parini, preferirò questa che, per la filosofia de' precetti, mostra chiaramente lo scopo della sua lirica, e per severi sensi e semplicità di stile dolcemente diletta. Ecco l'ode a Silvia. Vedete con che novità comincia, e con quanta gravità di filosofo, temperata con bella grazia di poeta, domanda Silvia, e domandando punge, dello strano vestire che dicevasi barbaricamente *alla ghigliottina*. (2)

---

(1) Masi — Estetica e Critica.

(2) Nell' inverno del 1795 dalla Francia venne in Italia questo modo indecente detto *alla Ghigliottina*. Come Manzoni il Cinque Maggio, Parini compose in pochi giorni questa stupenda ode, e tradotta in dialetto

Perchè al bel petto e all' omero,
Con subita vicenda,
Perchè, mia Silvia ingenua,
Togli l' indica benda,

Che intorno al petto e all' omero,
Anzi alla gola e al mento,
Sorgea pur or qual tumida
Vela nel mare al vento ?

Forse spirar di zefiro
Senti la tiepida ora ?
Ma nel giocondo ariete
Non venne il sole ancora :

Ecco di neve insolita
Bianco l' ispido verno,
Par che sebben decrepito
Voglia serbarsi eterno.

M' inganno ? o il docile animo
Già de' feminei riti
Cede al potente imperio,
E l' altre belle imiti ?

Lascia mia Silvia ingenua,
Lascia cotanto orrore,
All' altre belle stupide
E di mente e di core.

---

milanese dal Bellati per ordine dell' Arciduca , fu da tutti letta, e tolse lo scandaloso abuso. — Poi si dice che la Poesia non fa del bene ? !

Quindi si mette il poeta a dettare sapientissimi precetti, dimostrando dalla ferocia generarsi la licenza, e dalla licenza venir fomentata la ferità. Ciò conferma coll' esempio delle donne romane, e le più belle considerazioni intorno alla storia de' costumi son quivi esposte recisamente e con sublime verso. Ne ammaestra a chiaro sillogismo, come la corruzione de' spettacoli e del teatro sia la cagione della corruzion del costume: Dopo che in Roma le donne cominciarono a piacersi de' delitti di Medea e di Atreo rappresentati sulla scena, dal finto corsero al vero, e vollero solletico maggiore: quindi lo strazio delle fiere negli anfiteatri; e dallo strazio delle fiere, passarono a quello dell' umanità. Per simil guisa, snaturato il cuore alle nostre donne con la barbara usanza, si genererebbero gli stessi effetti. Leggiamo questi versi.

Ahi da lontana origine,
Che occultamente nuoce,
Anco la molle giovane
Può divenir feroce!

Sai delle donne esimie,
Onde sì chiara ottenne
Gloria l' antico Tevere,
Silvia, sai tu che avvenne?

Poi che la spola e il frigio
Ago, e gli studii cari
Mal si recaro a tedio,
E i pudibondi lari;

E con baldanza improvida,
Contro agli esempii primi,
Ad ammirar convennero
I saltatori e i mimi:

Pria tolleraron fasti
I nomi di Teseo
E della maga Colchica
E del nefario Atreo;

Ambito poi spettacolo
Ai loro immoti cigli
Fur nelle orrende favole
I trucidati figli.

Quindi con un sentimento per quanto delicato e tenero, altrettanto arguto e filosofico viene a dimostrare come l'antiche donne, pascendosi dei gai spettacoli e poi dei truci— scendendo a mano a mano divennero feroci nella loro vita, perdettero quella virtú timida e gentile, propria del sesso debole, e

Quindi, perversa l'indole,
E fatto il cor più fiero,
Dal finto duol, già sazie,
Corser sfrenate al vero.

E là dove di Libia
Le belve in guerra oscena
Empian d'urla e di fremiti
E di sangue l' arena,

Potè all'alte patrizie
Come alla plebe oscura
Giocoso dar solletico
La soffrente natura:

Che più? baccanti e cupide,
Di abbominando aspetto,
Sol dall' uman pericolo
Acuto ebbe diletto;

E da' gradi e da' circoli
Co' moti e con le voci
Di già maschili, applausero
Ai duellanti atroci;

Creando a sé delizia
E delle membra sparte,
E degli estremi aneliti,
E del morir con arte.

Non si poteva con più evidenza di ragionamento dimostrare, come il cuore umano digradi nel vizio. Tutte belle sono queste strofette; massimamente le ultime. Ma quando poi viene il poeta a mostrare il nodo onde si congiungono la ferocia e la libidine, con gentilissimo garbo, invita Silvia a coprirsi

gli occhi, acciò non arrossisca di tanta turpitudine, nè si ferma lungamente in questa parte per non turbare gli animi verginali: con due o tre forti tocchi incarna il suo pensiero, e passa.

Copri, mia Silvia ingenua,
Copri le luci, ed odi
Come tutti passarono
Licenziose i modi.

Il gladiator, terribile
Per guardo e per sembiante,
Spesso fra i chiusi talami
Fu ricercato amante.

Così, poi che dagli animi
Ogni pudor disciolse,
Vigor dalla libidine
La crudeltà raccolse.

Indi a' veleni taciti
Si preparò la mano;
Indi le madri ardirono
Di concepire invano.

Tal, da lene principio,
In fatali ruine
Cadde il valor la gloria
Delle donne latine.

gli occhi, acciò non arrossisca di tanta turpitudine, nè si ferma lungamente in questa parte per non turbare gli animi verginali: con due o tre forti tocchi incarna il suo pensiero, e passa.

Copri, mia Silvia ingenua,
Copri le luci, ed odi
Come tutti passarono
Licenziose i modi.

Il gladiator, terribile
Per guardo e per sembiante,
Spesso fra i chiusi talami
Fu ricercato amante.

Così, poi che dagli animi
Ogni pudor disciolse,
Vigor dalla libidine
La crudeltà raccolse.

Indi a' veleni taciti
Si preparò la mano;
Indi le madri ardirono
Di concepire invano.

Tal, da lene principio,
In fatali ruine
Cadde il valor la gloria
Delle donne latine.

suo tempo, cercò di formare in sè stesso e nei suoi concittadini, l'uomo vero che da qualche secolo era scomparso in Italia ». Fu il vero poeta morale che, inneggiando alla *virtù* contro l'incivile e il corrotto, l'ingiusto e l'ignobile, scrisse versi tremendi d'indegnazione e di protesta. —Versi, che se qualche volta sono poco scorrevoli ed armoniosi, nelle inversioni contrarie alla indole della nostra lingua: anche in questo hanno il loro significato estetico, perchè con essi l'autore voleva divezzare l'orecchio degli Italiani dalla garrula scorrevolezza degli Arcadi.—« La sua indole robusta, severa, quadrata, immobile, come la chiama il Giordani (1), fu la vera sua Musa: abborrimento di tutto il fittizio, ed amore del naturale e del semplice, con una *delicata fioritura di forma*. Fra le frondose poesie di quel tempo la poesia di lui dà l'immagine di una statua antica collocata fra quelle del Bernini e degli altri secentisti ». Una statua antica, grandiosa, di bronzo austera, — con in mano una croce che insegna a soffrire ed a rassegnarsi, — e con uno staffile nell'altra per percuotere e correggere:

(1) Giudizio sul Parini — Giordani.

lamente scintillare le mobili foglie del bosco, appoggiato da una parte sul mio braccio, dall' altra sul suo bastone un venerando vecchio, che era il Parini, incedeva lentamente (Così il Foscolo nel suo *Iacopo Ortis*) (1). Talora, segue il Foscolo, guardava gli storpii suoi piedi e poi senza dir parola volgeasi a me, quasi si dolesse della sua infermità e mi ringraziasse della pazienza con la quale io lo accompagnava. Si assise sopra uno di quei sedili ed io con lui: il suo servo ci stava poco discosto. Il Parini è il personaggio più dignitoso e più eloquente che io mi abbia conosciuto. — Mi parlò a lungo della sua patria; — fremeva per l'antiche tirannie e per la licenza nuova dei suoi giorni, in cui erano le lettere prostituite, le passioni degenerate; — e la sacra ospitalità, la benevolenza e l'amor filiale bandite del cuore umano. — Io trovandomi solo con lui e solo nei miei pensieri di morte, m'infiammava di un sovrumano furore, e a Lui raccontava tutte le mie angoscie e le battaglie dello spirito. Egli mi guardò attonito; gli occhi miei in quel dubbio chiarore scintillavano

(1) Foscolo — Ultime lettere di Iacopo Ortis.

spaventosi, — e il mio d
aspetto si rialzò con aria m
taceva, ma si sentiva rumoreg
ancora un fremito dentro
Il Parini non apriva bocca, n
il braccio, mi guardò ogno
cendomi: O giovine, degno
colo, se non puoi spegnere qu
fatale, perchè non lo volgi ad
Allora (prosegue lo sventura
guardai nel passato, mi volgeva
futuro, — conobbi tutta la mia d
e a quel grande Italiano narrai
delle mie passioni. — Gli dipinsi
uno di quei geni celesti, i qual
scendono ad illuminare la stan
di questa vita: — gli dipinsi la
madre, tenera e dolce, che indar
le mie pedate, afferrandomi per la
vesti mi ritraeva dalla morte; ed
domi non udiva più che il suo pia
dipinsi il sepolcro, nel quale sol
gittarmi, essendomi morta in cuore
ranza. — Alle mie parole e al mio
vecchio pietoso più volte sospirò
profondo, e guardandomi fiso mest
stringendomi nervosamente il bracc

collante si alza, ed esclama: — Per te, per te che non credi *a nulla, oltre la tomba*, il tuo linguaggio è giusto; ma non per me — per me — che sono Sacerdote e credente!!

Questo luogo, che forse è il più bello dell'Iacopo Ortis, il Foscolo lo ha voluto dedicare al Parini e mostrarlo a noi come un tipo ideale della virtù austera, che sempre praticò in vita.

Ma non solo il Foscolo, anche il Leopardi nel discorso della gloria rappresenta il Parini come una figura dignitosa e bella, e di lui scrive « fu uno dei pochissimi Italiani che alla eccellenza nelle lettere congiungesse la profondità dei pensieri, e, com'è noto, fu eziandio di singolare innocenza, pietà verso gli infelici e verso la Patria, di fede verso gli amici, nobiltà di animo, e costanza contro le avversità della fortuna (1). »

Ed il Monti, nella sua tanto studiata e pomposa Mascheroniana, nei suoi voli per le stelle, nella costellazione della Lira, trasfigurato vede il Parini in un atteggiamento maestoso « ragionando di patria e libertà con

---

(1) Leopardi, discorso sul Parini e la Gloria.

le grandi ombre *contempora*
suoi splendidi versi:

I placidi cercai poggi *felici*,
Che con dolce *pendío cingon le*
Dell'Eupili lagune *irrigatrici*.

E nel vederli mi sclamai: *Salve*
Piagge dilette al Ciel, che *al mio*
Foste cortesi di vostre ombre *quet*

Quando ei fabbro di *numeri divin*
L'acre bile fe' dolce, e la *vestia*
Di tebani concenti e *venosini*.

Parea dei carmi tuoi la *melodia*
Per quell'aure ancor viva, e l'aure e
E le selve eran tutte un'armonia.

Parean d'intorno i fior, l'erbe, *le fr*
Animarsi e iterarmi in suon pietoso:
Il cantor nostro ov'è? chi lo nasconde

Ed ecco in mezzo di recinto ombroso
Sculto un sasso funèbre che dicea;
Ai sacri mani di Parin riposo.

E donna di beltà, che dolce ardea
(Tese l'orecchio, e fiammeggiando il vate
Alzò l'arco del ciglio, e sorridea).

Colle dita venia bianco rosate
Spargendolo di fiori e di mortella,
Di rispetto atteggiata e di pietate.

Bella la guancia in suo pudor ; piú bella
Sulla fronte splendea l'alma serena,
Come in limpido rio raggio di stella.

Poscia che dati i mirti ebbe a man piena,
Di lauro, che parea lieto fiorisse
Tra le sue man, fe' al sasso una catena ;

E un sospir trasse affettuoso, e disse :
Pace eterna all'amico : (1)

Ma il Foscolo, il Leopardi, il Monti non sono stati i soli a mettere in serena luce Giuseppe Parini. — A mio credere, non vi è scrittore italiano che è in tanta universale simpatia e lodato sì veracemete da tutti i dotti, quanto il nostro autore. Il *Manzoni* lo salutava « scuola e palestra di virtù, e dicea che il volume di lui quanto piú lo leggeva più gli cresceva sotto mano ». *Carlo Frugoni*, nel leggere il Mattino, esclamò « Poffardio! conosco ora di non aver saputo mai fare versi sciolti, benchè me ne riputassi gran maestro ». *Vittorio Alfieri* lo proclamava « Originalissimo , — e gli chiedeva consiglio e lode avea ». Giuseppe *Baretti*, che aveva in odio i versi sciolti, scriveva di lui : « Il Pa-

(1) Monti — Mascheroniana Canto IV.

rini sarà contato *fra i più c*
il Pope e il Boileau *dell'Ita*
sorpassarli nella *ricchezza d*
nella feracità dell'*invenzione*
tinelli, il famoso scrittore *dell*
Dante « proclamava che *il P*
poemetti veracemente *original*
l'Italia, e che egli — farebbe *sen*
nuova anche in un secolo *svog*
seppe Giusti, che è stato un *verc*
del Parini, ed al quale è *molto*
in un punto esclama : « *Il Poen*
rini, oltre all'essere nettissimo *dell*
che si trovano anche nei più *gra*
satirici anteriori a lui, *ridonda d*
tante bellezze, che io mi trovo *sc*
dalla abbondanza, e non mi *risolvc*
leggi questo o quell'altro pezzo. » E
storici così *Carlo Botta*(1)scrive di *lui*:
fu il primo a ritirare la trascorsa *lett*
italiana verso il suo principio. *Subl*
pretti pensieri aveva, sublime e pura
usava, un terribile staffile maneggiava.
toalette e i *sofà* e i ventagli e i *letti*
morbidi rammentava, non per lodargli,

(1) C. Botta — Storia d'Italia.

per fulminargli. Grande e robusto uomo fu costui: nella satira il primo; nella lirica ancora il primo. Più che poeta, più che sacerdote di Apolline, fu maestro di virtù, ed i molli costumi ridusse ad una civile robustezza. Fu precursore di libertà, ma predicando andò una libertà corretta. Forse chi sa! — un giorno verrà, quando gli Italiani avran dismesso il mestiere di fare i *pedissequi* dei forestieri (1) così in letteratura, come in politica, in cui maggiormente il suo esempio e i suoi altissimi versi frutteranno; — eglino intanto devono aver cara ed onorata sempre la memoria del Parini. — Dopo questa splendida testimonianza del Botta, lasciando molti altri autori, termino con le parole del *Cantù* (2) « La critica ispiratrice sotto alle parole cerca pensieri, sotto alla poesia della forma la poesia delle cose, sotto il letterato l'uomo; e noi riconoscendo per carattere della poesia l'affetto delle alte cose, vorremo effigiare nell'abate Parini il Poeta della civiltà, che colla parola giovò al suo paese, insinuando la ve-

(1) Il tempo non è ancora venuto, anzi l'ignobile mestiere peggiora e ci degrada ognora più!!

(2) Cantù — La Lombardia e l'Abate Parini.

rità, lodando il merito, — si
di lui non sono soltanto squ
letteratura, ma azioni di virtuo
Gli autori del nostro secolo,
eccettuato, tutti hanno nei lo
cato delle splendide pagine a
Giorno, — e tutti di qualunque c
e religioso, tutti si sono uniti
hanno insieme bellamente form
giadra ghirlanda coi fiori intel
loro pensieri, coi versi affettuo
cuore, colle immagini vive della lo
coi palpiti ardenti del loro spirito
luminosi della loro dottrina — l
mato una ghirlanda preziosamente
E noi oggi siamo i primi, o giova
primo centenario della morte del Par
al meriggio d' Italia — patria di
d' Aquino e Giambattista Vico, s
tica mormorante sponda del Tirreno
riso di questo cielo di perenne zaff
l'aure dolci di questi colli d'incanto —
fiorenti del verde della speranza, — no
i primi, che offriamo alla memoria d
seppe Parini questa corona fioritame
tellettuale, e fatta più bella dal caldo

ligioso affetto della gioventù balda e tenace del nostro Circolo.

✣ ✣ ✣

Come l'ago, nelle sue vibrazioni magnetiche, cerca il polo immobile, così il cuore dell' artista vero nei voli fantastici si eleva, sugli oggetti fisici e corporei, e cerca Dio.

Giovani — un secolo fa, — mentre tutta l'Europa era tempestosamente agitata per un genio Italiano che la teneva sossopra, in Italia, madre antica d'eroi, vivevano degl'ingegni veramente illustri, perchè nel loro cuore, più o meno, tutti sentivano la fiamma vivificante di ogni arte e di ogni bellezza, la fiamma della Religione, che già aveva acceso il genio di Dante e Michelangelo, del Galileo e del Vico. — Viveva il *Goldoni*, il primo commediografo che vanti la nostra Letteratura. — Viveva il *Canova*, il Buonarroti degli ultimi tre secoli, e che con gloria immortale emulò l'arte greca e latina. — Viveva l'*Alfieri*, che dopo 20 secoli, colla sua penna, simile ad una spada grondante sangue, scriveva tragedie e ne diveniva il Principe. — Vivea *Alessandro Volta*, al cui ingegno acu-

tissimo, il mondo ogg
la sua elettrica vitalità.
zoni, che col latte ma
principii di Religione
Romanzo è divenuto i
derna Letteratnra.—V
il genio, il poeta e
austero del suo tempo

Basterebbero solo qu
storia gloriosa di una
ostante però i forestieri
dano: gli italiani hann
poco carattere: — ques
ma non per tutti. — A
daci detrazioni, noi p
Parini, il carattere più
uguale nei suoi princip
cerdote: uguale e sem
una piramide egiziana
per l'onda soverchiant
terribile vento del dese

Quando la Lombardi
cesi, che tutto vi detur
trato in una sala public
suo ufficio, non trovando
la notte innanzi, con ci
dove non vi è il Cittad

può rimanere il Cittadino Parini. — E del denaro che egli percepiva, come Magistrato e Professore, perchè datogli dal governo francese, un giorno pigliò la borsa tutta intera come gliela avevano consegnata, la diede al suo parroco dicendogli: non mi voglio macchiare le mani di questo denaro, — distribuitelo ai poveri. E intanto poi, dopo pochi dì, aveva bisogno di quattrini per vivere.— Vedete, voi francesi e tedeschi ed inglesi che ci date lezioni di carattere: vedete la fermezza di un vero carattere italiano: — contentarsi morir di fame, — ma non venir meno nei proprii principii. — Una sera un fanatico voleva forzosamente che il Parini gridasse in pieno teatro. *Morte agli aristocratici.* Egli con voce terribile da farlo ammutolire rispose: — *Viva* la *Repubblica*, e *morte* a *nessuno.* — E ad un altro, che lo riprendeva, perchè aveva fatto l'elemosina ad un tedesco prigioniero, Parini arditamente rispose: — L'elemosina io la fo al turco, al giudeo, all'arabo, al tedesco; la farei anche a te, se tu ne avessi bisogno. All'imperioso invito di stendere l'elogio funebre a Maria Teresa, energicamente si rifiutò dicendo: Ella non fu che generosa — e donare l' altrui non è virtù. — Fin sull' orlo della

tomba fu sempre lo st
vecchiaia la sua fronte
nel famoso dialogo *de*
convinto il Principe d
ed ignoranza, termina
come in una sintesi tu
tica e morale, a chiar
in quelle parole:

« Se io avessi a risu
di ogni altra cosa de
uomo dabbene; — in s
sere sano — di poi ess
quindi di essere uomo ri
quando non mi restasse
rare e mi fosse pur fo
cuna cosa, — potrebbe
chezza io mi gettassi a d
uomo nobile ».

Con questi sentimenti
labbra, l'austero vecchi
gli si offerse in caso di bi
pronto di andare limosin
buoni e a perpetua infam
così, fermo sempre nei su
di meriti e di anni, mor
il giorno 13 agosto del

✣ ✣ ✣

Giovani — la figura di Giuseppe Parini è compiuta; mi sono studiato, colle mie povere forze, di mostrarvela bella ed intera in tutti i suoi profili, in tutte le sue più delicate sfumature.

Ora noi, o giovani, siamo tenuti di ammirare non solo, ma anche di imitare quest' uomo di un carattere fermo e italianamente nobile.

Imitiamolo — ed oggi specialmente che in molte menti vacillanti si offusca la fede degli avi nostri, — imitiamo la costante fierezza del Parini.—Ricordiamo che l'Italia è stata grande finchè è stata pienamente irraggiata dalla luce della Religione: — il genio italiano naturalmente ha bisogno di Dio per elevarsi,— come i campi hanno bisogno del sole per essere fecondi.

Vedete là (è una scena degli amori degli angeli di *Tommaso Moore*). È sul tramonto di un giorno primaverile:—su di una spiaggia fiorita e frescamente odorosa, — due Angioli, grandi e belli, dai biondi capelli fluenti e dalle ali bianche sfiorate di oro, si agitano, si dimenano

sui fiori, svolazzano su la vergine erbetta, ma, ma non possono più volare al cielo!!—Che cosa è mai avvenuto ad essi ?... Giovani — finchè questi Angioli si amarono puramente in Dio, e gli affetti loro erano candidi come le loro ali;—vestiti d'azzurro e di luce, vagavano con una grazia tutta celeste pei campi aerei, quali Padroni naturali delle stelle e dell' empireo; — ma, quando, dimentichi e infastiditi del Cielo,si innamorarono della terra,—caddero,— e là, sulla spiaggia molle e fiorita, come due uccelli feriti, svolazzano e non sanno piú volare !...

Ecco la sorte del Genio italiano. — Finchè si ispirò in Dio e lo cantò, l' Italo Genio, come angelo luminoso, — volava pel cielo ed invaghiva di sè le nazioni tutte del mondo, ora — si è allontanato da Dio, solo s'inspira alla materia ed al Verismo, e non è — che un uccello ferito, — che si dimena e svolazza dalla fangosa spiaggia ai polverosi colli.

Lira una.

All'amico E. Persopo
invece di molte cose
A. Z.

7

ALBINO ZENATTI

PER LA CRITICA STORICA

Stab. Tip. M. Galati

ALBINO ZENATTI

PER LA CRITICA STORICA

CATANIA
STAB. TIP. M. GALATI
1899.

PER LA CRITICA STORICA [1]

Iniziando un corso di lezioni sul principio del 1894[2], io facevo voti che, nei nostri studî letterari, fra la scuola che vorrebbe essere estetica e troppo spesso fu semplicemente retorica, la quale, signora del campo fino a pochi anni addietro, è ancora viva e rigogliosa più che non si creda, e quella, che più s'impose negli

(1) Esordio della *prolusione* ad un corso sull'epopea cavalleresca in Italia, letta nell'Università di Messina il 2 dicembre 1895.

(2 *A. Zenatti, La scuola poetica siciliana del secolo XIII, prolusione.* Messina, D' Amico, 1894, pp. 3-7.

anni nostri, della critica storica a base di dubbi e di minute analisi e di ingombranti ed affannose erudizioni, s' affermasse sempre meglio la scuola ch' io mi permetterei chiamare del buon senso, la quale, rifuggendo da ogni esagerazione e da ogni vincolo di metodi e di sistemi, fa proprio il meglio dell'una e dell'altra, poi che la critica letteraria parmi non abbia ragione di essere, se in essa la critica storica e la estetica non siano fuse insieme con perfetta ed elegante armonia. La scuola, di cui io parlo, non isdegna di cercare e studiare varianti lezioni e chiose inamene, quando ciò possa veramente servire a meglio illustrare ed intendere i capolavori, grandi o piccoli che siano; non ripugna dallo spolvevare vecchie carte per mettere o rimettere in luce qualche scrittura ignota o dimenticata, quando

l'oblio non sia giusto e l'inedito testo abbia un valore reale; non crede si perda il tempo aguzzando l'ingegno nella interpretazione di passi controversi, o industriandosi in pazienti ricerche d'archivio, quando ciò serva a far luce dove c'erano tenebre od errori; e d'altra parte, in corrispondenza al vero genio di nostra gente, ama ancor essa uno stile caldo e luminoso, pur che esprima con precisa nettezza concetti ben chiari e determinati; ancor essa si piace dei voli geniali della fantasia, pur che sieno temperati e regolati col freno d'una sicura dottrina; e scrive ancor essa *quando Amore spira*, ma senza permettere che ragion no 'l guidi. Questa scuola, io dicevo, è quella di Ugo Foscolo, che gli studi sul testo della *Commedia* e del *Decameron* faceva seguire alla composizione dei più bei versi

della lirica nostra; è quella di Giosuè Carducci, che dall'esame d'un luogo della *Acerba* di Cecco d'Ascoli o delle varianti di uno strambotto del quattrocento passa a dettare le *Primavere elleniche* o a rappresentarci la côrsa Niobe, che con le braccia protese al mare selvaggio attende che Morte a lei spinga da ogni dove la sua tragica prole. Non certo vorremo pretendere che quanti amano occuparsi di critica letteraria debbano essere sommi artisti e ad un tempo sommi eruditi; ma solida cultura e gusto finissimo debbono avere sicuramente, e in eguali proporzioni. Se nel critico fa difetto l'una o l'altra qualità, ei ci darà soltanto le sciatterie boriose e sgrammaticate della erudizione pura o gli stralcioni della retorica parolaia e trascendentale.

Poco tempo è passato da al-

lora, e queste idee hanno già fatta molta strada e forse troppa, tanto che voci ben più robuste e più autorevoli della mia si levano da ogni parte a biasimare le esagerazioni del metodo storico.

Un critico geniale, Ernesto Masi, il quale ha mostrato non essere un segreto francese l'arte di scrivere pagine assai dotte senza annoiare nemmeno le signore, già deride allegramente quei «moltissimi» eruditi de' nostri giorni, per i quali la pubblicazione di inediti documenti « è il solo « vanto cui debba oggimai aspirare « un libro di storia. » « La ri- « cerca, la critica dei fatti—egli « scrive—non sono, secondo essi, « la preparazione e il punto di « partenza; il documento non è « la base su cui edificare; arte, « pensiero, fantasia vivificatrice « non entrano, non devono en- « trare per nulla in questa ma-

« niera di composizione letteraria. E non parliamo di *stile*. « Che cosa c'entra lo stile? Chi « potesse scrivere un *libro di storia* come si scrive un abbaco, « quegli avrebbe anzi toccata la « cima della perfezione... *Il documento* è tutto. Accatastarne « quanti più si può; dalle carte « diplomatiche scendere ai conti « di cucina, alle liste dei bucati, « alle note dello speziale, anche « più giù, se è possibile, e non « valersene soltanto, ma *sciorinar* tutto senza misericordia sotto il naso del lettore, l'arte « dello storico è tutta qui: questo è vero metodo scientifico; « il resto non è che spolvero « da dilettanti. »[1]

C'è in queste parole, non v'ha dubbio, dell'esagerazione; e quel-

(1) *Ernesto Masi, Del Tasso e di alcuni tassisti recenti*, nella *Nuova Antologia* del 15 novembre 1895, pagine 262-263.

le liste delle lavandaje e quelle note degli speziali sono ormai un vero luogo comune. Senza dire che se il Masi trovasse per caso una lista di una lavandaia del trecento (è un po' difficile, perchè allora gli analfabeti erano nel bel paese anche in maggior numero d'adesso, e anche meno di adesso si lavava la roba sporca), se la trovasse egli stesso s'affretterebbe a pubblicarla quale documento curioso e assai importante così alla storia della lingua come a quella del costume; e se gli capitasse sotto gli occhi una nota in volgare d'uno speziale dugentista, anche se non fosse dello speziale Dante Allighieri, c'è da scommettere ch' ei sarebbe ben lieto della piccola scoperta.

Nell'esagerare i difetti della nostra critica storica più altri valorosi fanno però coro a Ernesto Masi: segno che molti sono ormai stan-

chi della *grave mora d*
sotto la quale pare si
pellire la storia *letterar*
nico Gnoli, cui nessu
negare autorità ed es
affrontando la *difficile* e
versa questione del *carat*
dovrebbe avere l'inseg
universitario della *lettera*
liana, è anche più feroce c
contro i lavori dei giovani
« minute ricerche biografici
« nuti raffronti di edizion
« manoscritti, minute sc
« d'abortini inediti, una mi
« glia, una micrologia, che
« che volta rivela diligen
« assiduità di lavoro e acur
« bontà di metodo, ma che
« rado acquista importanza
« cercare nel minuto la dir
« strazione o la ragione di f
« rilevanti » (1); e per nat

(1) D. Gnoli, *L'insegnamento della teratura italiana*, nella *Nuova Antolo* del 15 novembre 1895, pp. 209 e segg.

reazione ei ripensa agli anni della sua prima giovinezza, agli anni di Basilio Puoti e di Ferdinando Ranalli, e rievocando la bonaria figura dell' abate Angelo Maria Rezzi quasi quasi vorrebbe che il buon pastore d'Arcadia potesse risalire sulla cattedra d'eloquenza della Università romana!

Come si vede, desideravamo un po' d'acqua ed è venuta la tempesta; e la grandine, con manifesta ingiustizia, batte sui poveri campi della critica storica, ma rispetta le frondose infruttifere selvette della retorica vecchia. E si promette di peggio; e il Gnoli stesso ammonisce replicatamente: « Già segni di reazione non mancano, e le reazioni son cieche; « nè si sa dove vadano a battere..! » « Già segni si vedono della reazione, che è cieca. Importa « pertanto di prevenirla. » E per prevenirla, propone che si scinda

l'insegnamento della
letteratura da quello
ratura stessa in quai
ed arte. Sennonchè i
me sembra anche p
male: avremo in una
che il Carducci chiai
ciatori illustri delle
in un' altra l' accade
« per i *turisti* e i leg
cupati, » e in questa
« Beatrice vestita de
« le vecchie pulzelle
« genti con gli occ
« quinto del *Purgat*
« l'eloquenza del pro
« dietro il veltro. »
a ciò non si arrivi, i
scienza ed arte, che n
esistere affatto, s'acce
mente, con sodisfazio

---

(1) Giosuè Carducci, *A*
Codice diplomatico dantesc
Antologia del 15 agosto 18

che, come Benedetto Croce [1], la storia letteraria vogliono ben separata dalla valutazione estetica della letteratura. Esse sono due cose diverse, egli afferma, ed altri affermano con lui. E sarà benissimo. L'ossigeno (per usare una similitudine, la quale non dispiacerà al Croce, che per una contradizione naturale sa vestire con garbo artistico la molta sua erudizione) l' ossigeno è una cosa e l'azoto un'altra; ma a noi ad ogni istante non occorre solo l'ossigeno che ci brucierebbe, nè l'azoto solo che ci lascierebbe morire; occorre l'aria, l'aria limpida e fresca.

Trionfi adunque il buon senso: bibliografia, paleografia, diplomatica..... non siano scienze a sè, fine a sè stesse, ma strumenti

---

(1) Benedetto Croce, *Intorno alla critica letteraria*, Napoli, Pierro, 1895, pag. 15 e segg.

usuali della critica le
questa abbia per solc
studio dello svolgim
delle forme letterarie,
si limiti alla ricerca
alla estatica contem
esso ; lo studio della
sia insomma ad un te
ed estetico, ed etico
nè sopra tutto si butt
tra i ferrivecchi la ci
per la sola ragione c
usano bene e troppi
Che colpa hanno colc
se il pittore è cattiv

Albin

Estratto dalla 'Sicilia Letteraria'

8

XIX APRILE MDCCCXCIII.

PER LE NOZZE

FILIPPINI - SCARPELLI

NAPOLI.

FABRIANO
STAB. TIP. GENTILE
MDCCCXCIII.

PER LE NOZZE

FILIPPINI - SCARPELLI

NAPOLI.

Caro fratello,

Gentile Signora,

mi gode l'animo, anzitutto, di potervi salutare Sposi. Finalmente l'amore che Vi ha avvicinati Vi unisce, e i Vostri cuori non hanno palpitato invano l'uno per l'altro.

Il mio primo pensiero, quando seppi stabilite le nozze, fu quello di offrirvi in questo giorno una pubblicazione che avesse una stretta attinenza con esse e fosse anche il frutto di qualche mio studio particolare. Ma ben presto m'accorsi che qui dove io sono presentemente, era impossibile qualunque ricerca letteraria che avesse richiesto un largo e diretto uso delle fonti antiche e moderne: e il progetto è per ora svanito. Vi offro invece

dei versi che non son n
qualunque commento critic
versi d'amore, sono palpit
facilmente un' eco nei cuo
E Voi che nell' intima unio
Vostre andate a cercare la
avete diritto, non possiate
senza sentirvi veramente fe

Di Fabriano

il v

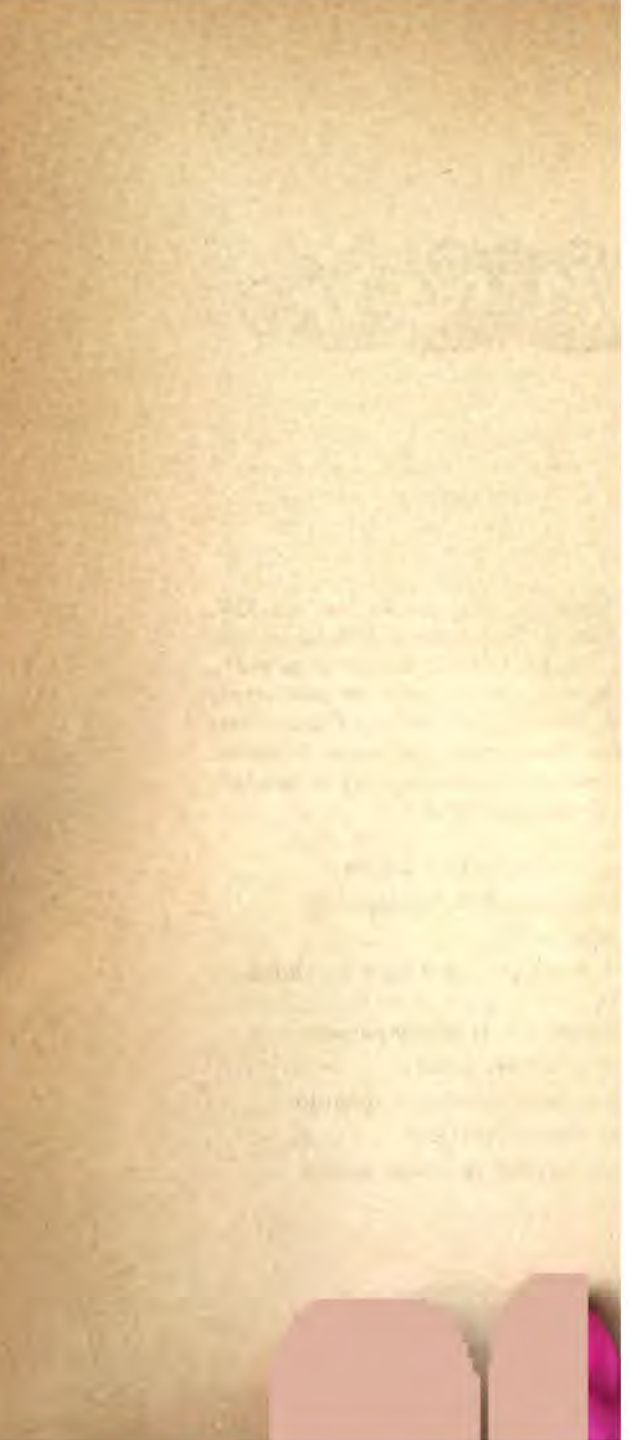
Enrico

SEDICI POESIE EROTICHE ITALIANE
ESTRATTE DA CODICI DEI SECOLI XIV.° E XV.°

AVVERTENZA.

Questo piccolo canzoniere amoroso è come uno di quegli eserciti di soldati mercenari che il principe del medio-evo raccoglieva qua e là dove li trovava, senza conoscerli, purchè servissero ai suoi scopi politici. Veramente la mia raccolta non è così numerosa da potere stare a fronte d'un esercito: ma il certo si è che i sedici componimenti che segnono non sono l'opera d'un solo poeta, e quel che è più, non sono stati estratti da un codice soltanto. Con la gentile cooperazione del Dott. Ludovico Frati, mio carissimo amico, io ho riunito insieme questi versi che ispirati da uno stesso sentimento, sebbene lavoro di più poeti, giacevano dimenticati in alcuni mss. perchè non hanno un nome d'autore con cui presentarsi al pubblico e farsi stimare per quel che valgono dai critici della nostra letteratura. Questi componimenti adunque hanno la comune disgrazia di essere adespoti: ma poichè sono inediti per quanto consta in seguito alle più diligenti ricerche, l'averli ora pubblicati chi sa che non possa servire a taluno, di me più fortunato, per rintracciarne in qualche modo le paternità rispettive.

E. F.



I.

(Dall'ultima carta del cod. membr. del sec. XIV, N.° 100, della Biblioteca Universitaria di Bologna, contenente il trattato " *De Doctrina dicendi et tacendi* ", di Albertano da Brescia, proveniente *ex Bibliotheca FF. S. Pauli in Monte* (cod. n.° 40). Questa carta non è scritta dalla stessa mano che copiò il codice, e la poesia vi si trova mescolata con altre di carattere politico e senza divisione di versi.)

Vui che seruiti suspirando amore
e siti nel chamin(o) per lui seguire
piaccia volermi odire
chomo m'à prexo (la) soa luce lo chore.

I' me passaua un(o) dì sopra pensere
et era nudo de uolere amare
e si andando (re)uolgendo lo sguardo
nidi in dui occhi spirto fero
che fa dolce pare(re) le chose amare.

Volsime partir, ma si fui ta
che pur me giunse col suo
De non ue merauegnate se
ch' el n'à anchora un altro
che me tema sempre in tem

II.

(Dal cod. Parigino 568, del s
dal cod. Laurenziano - Mediceo - Pal
XIV, c. 9 v.)

Un bel sparvier gentil di pe
volando fuor per l' aere s' as
in un bel prato verde pien c
All' alba el giorno apparve e
e quell' in pugno allora mi

Amor, che del servir ma' non
mi disse: va seguendo esto s
che 'l diverrà gentil tant' è m

III.

(Dal med. cod. Parig., c. 23 v.; e
Laur. Med. Palat., c. 47 v.)

Vidi nell' ombra d' una bella
Amor che verso me forte spr
gridandomi - sta fermo - e i

Giunto il signore disse - No' vogliamo
che tu sia servo d'esta bella cosa
nel cui piacer ogni virtù si posa
Allora me e lei per la man prese
(e) fece la mia vista allor palese.

IV.

(Dal med. cod. Parig., c. 26; e dal med. cod. Laur. Med. Palat, c. 26).

Sotto verdi fraschette molti augelli
tra valli chiuse, con dolci versetti,
que', che bramati avie, mi dier' diletti.
Sanza nessun pensiero andava a spasso
subito amore sì m' aperse l' arco,
tirommi a sè, sì che subito imbarco.
Tempo passato sì m' ha fatto contro
e la fortuna sì m' ha fatto pronto.

V.

(Dal med. cod. Parig., c. 89 v.; e dal med. cod. Laur. Med. Palat., c. 142.)

S' i' ti son stato e voglio esser fedele
perché non drizza piatà le tuo vele?
cruda selvaggia, donna bella e vaga,

i' pur ti vincerò di **lunga prova**
e non farà tuo durezza ***tal piaga***
ch'a servir la mia fe' **non sia *più***
la qual, cercando, altro **mondo no**
per farti ben piatosa di ***crudele.***

VI.

(Dal med. cod. Parig., c. 113 2.; e dal m
Laur. Med. Palat., c. 140).

Amor ch'al tuo suggetto mai *da' lena*
sotto tuo giogo vivo sanza pena.
Io così vo' contento sempre *stare,*
po' che m' ha' fatto servo a *questa dea*
che a nulla così si può *agguagliare.*
Tal la produsse chi tutto potea,
perchè tutta virtù in lei si crea;
oh! felice cui leghi a tal catena!

VII.

(Dal med. cod. Parig., c. 114 2.)

I' fui tuo servo, Amore, in verde *etate,*
po' te abbandonai;
ma or ripreso m'hai
e più che ma' m'hai in tua potestate.

Tu, come grato, a me merito desti
veggendo la gran fe' del mio servire,
et a si alte cose m' inducesti
che forse non degnai tanto salire.
Però ringrazio te, benigno sire,
che mi rammenta ancora
per tua virtù e per altrui pietate.

VIII.

(Dal med. cod. Laur. Med. Palat., c. 15 v.)

I' senti' già come l' arco d' Amore
con gran vigor' el suo strale disserra,
che non si sferra mai da gentil core.
Or son tornato e 'l mio signor m' affida
pur ch' i' ritorni alla sua dolze guida;
dal tempo novo in fin dove dichina
stat' è la spina in l' amorosa mente
assente dal bel viso peregrina.

IX.

(Dal med. cod. Laur. Med. Palat., c. 149.)

— Donna, il tuo partimento
lascia tanto smarrita
l' anima, che più vita
non porge al corpo, per grave tormento.

— Occhi, più non *potrete*
dar' alla mente di *mirar riposo;*
però che non vedrete
il bel viso lucente e *grazioso.*
— Lasso oh me doloroso!
Dunque omai vi chiudete
poi che 'l piacer perdete
che consolava ogn'altro *sentimento.*

X.

(Dal cod. cart. del sec. XV. cl. XI. N.° 53, Marciana di Venezia, scritto da più mani conter " *La Fiammetta* „ del Boccaccio, alcune profez. rima e in prosa ecc. La seguente ottava si trova 144 v. sotto un breve componimento in prosa int lato: *Scomunicaţione de Greci* ecc.)

Che t'azo fatto cha me sei nemicha
per che raxon imchorozzata staj
jo t'amo tanto cha trista la mia vita
che chognosuta non te anesse maj
e priego sta bochuza che me dicha
or se del tuto abandonatta m'aj.
Stu m'abandonj mandemello a dire
cha mj chonfesso e poj volgio morire.

XI.

(Dal cod. cart. del sec. XV, N.° 1754, della Biblioteca Universitaria di Bologna, contenente una miscellanea di rime e prose di quel secolo. Il seguente sonetto si trova a c. 358 del codice in mezzo ad altri, di cui alcuni appartengono al Burchiello).

S'io ti batto, caval, co' sproni il fiancho
per afrettar il tuo continuo passo,
Amor ne incolpa che a l'extremo passo
mi sprona la vita alfin vien mancho.
Non t'allentar, o buon cavallo, unquancho
in fin ch'io non serò del viver casso,
e, se mai fusti affaticato e lasso,
divene hor per mio amor ardito e francho;
ch'a tempo a la mia donna possa dire:
crudel, per tua casum in questo luoco
a torto vengo mia vita a finire.
E se 'l straziarmi anchor ti par pur grato,
L'inferno, ti farò a Plutum aprire
A ciò ch'ognora mi raddoppi il foco.

XII.

(Dal cod. cart. della fine del sec. XV, N.° 2210, della Biblioteca Universitaria di Bologna, contenente una miscellanea di poesie musicali, latine, italiane e francesi accompagnate dalla musica: dalla c. 97).

En bianca vesta *pellegrina c*
m'aparse tal *che mia vita cor*
per ley conducho *mia vita coi*
per ley servir sol *amor me rise*
con alta testa e *sovra 'l pe legi*
magnanima, *zentil* e *graciosa,*
a tempi sta *signoril* e *altiera,*
a tempi sta *angelicha* e *pietosa.*

XIII.

(Dal med. cod., e *dalla med. carta.*)

Fuggir non posso *dal tuo dolze volto*
peró che 'l cor tu m'ay *ferito* e *tolto,*
però son fermo d'esser *tuo sozeto,*
e mai el cor serà da *ti disolto.*
Io foy ferito Amor sì *dolzemente*
dal to lizadro e *gracioso aspeto,*
quando cum i ochy a *rider me consente*
con dolze volto pien d'*ogni dileto.*

XIV.

(Dal med. cod.; dalla c. 100).

O bella rosa, o perla angelichata,
tu sei tucta mea dea,
tu sei più bella che Pantasillea.

Tu m'ái sì donna del to amor infiamato
che nocte e dì per te vivo in guai
pensando al dolze viso angelichato
soffrir non posso più ormai.

XV.

(Dal med. cod., e dalla med. c.)

O zentil madonna mia
da voi fazo partanza lacrimando,
a dio t'arecomando,
benigna donna, graciosa e pia.
Or chiamo la morte amara
poi che è perduto el dolze conforto,
oymè che fosse stato morto
avanti che da voi fosse partito,
oymè amor, oymè zoia;
partome cum gran doia
piangendo sempre voi, madonna cara.
Mercè, per dio, mercè,
che tremo como foia,
per voi, (ma)donna, che 'l mondo non ha para.

XVI.

(Dal med. *cod.*; *dalla c*

Mercè o morte, *o vaga anim*
oymè ch' i' moro, *o graciosa*
O dio che pena è *questa al cc*
falsa zudea non *me far morir.*
Pascho el chor de *sospir*
che altri non *vede;*
de lacrime io vivo *amaramente,*
aymè dolente
morirò per mercede
del dolz'amor che *'l mio cor t'apr*

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 06269 3323